Doina Băghină • Nicolae Constantinescu

LITERATURA ROMÂNĂ

clasele V-VIII

ANALIZE

Scanned with OKEN Scanner

Doina Băghină
Nicolae Constantinescu

LITERATURA ROMÂNĂ
CLASELE V–VIII
ANALIZE

Scanned with OKEN Scanner

Coperta de VALENTIN TĂNASE

Editura SAECULUM I.O.
ISBN 973-96816-0-3
Editura VESTALA
ISBN 973-96817-1-9
© Toate drepturile sunt rezervate Editurii SAECULUM I.O.

Scanned with OKEN Scanner

Doina Băghină
Nicolae Constantinescu

LITERATURA ROMÂNĂ
CLASELE V–VIII
ANALIZE

Cu un studiu introductiv de
CEZAR TABARCEA

Editura SAECULUM I.O. Editura VESTALA
Bucureşti, 1994

Scanned with OKEN Scanner

CUM SE ANALIZEAZĂ UN TEXT LITERAR?

Iată o întrebare la care se poate răspunde în felurite moduri în funcţie de ceea ce ne propunem să aflăm în legătură cu textul respectiv. De exemplu: căutăm *tema*, *subiectul*, *momentele acţiunii* (dacă este o povestire), facem *caracterizarea personajelor*, analizăm procedeele artistice, *descrieri*, *portrete* etc., identificăm *figurile de stil*. Toate aceste scopuri, dacă sunt atinse, ne ajută să înţelegem textul supus analizei, să-i descoperim mecanismul de alcătuire şi să-i conferim o valoare („frumos", „urât", „interesant", „plicticos" etc.).

Există ceva care este comun tuturor căilor pe care le urmăm pentru a ajunge la rezultate de felul celor enumerate mai sus: orice ne-am propune, oricum am proceda, orice am căuta, înainte de toate trebuie să CITIM textul. Da, să-l citim, pur şi simplu!

Dacă este aşa – şi aşa este – un alt lucru se desprinde logic în raportul nostru cu textul: orice act de lectură este, chiar dacă nu ne dăm seama de aceasta, un act de analiză GRAMATICALĂ.

„Cum?" veţi spune, „Dar când facem analiza literară nu căutăm subiecte, predicate, atribute, complemente şi altele!"

Da, nu le căutăm în mod conştient, dar de fapt toate acestea, ca şi alte elemente de gramatică, apar involuntar în mintea noastră pe parcursul lecturii. Nu e vorba neapărat de gramatica învăţată la şcoală. Cu toţii avem în minte, înainte de a intra în clasa întâi, un fel de „gramatică". Nu ştim că termenii relaţiilor pe care le stabilim vorbind se numesc „subiect", „predicat", „complement" etc., dar îi avem în minte. Altfel, nici n-am înţelege ce ne spun

Scanned with OKEN Scanner

alţii, nici n–am putea vorbi inteligent. La şcoală nu facem altceva decât să ordonăm, să conştientizăm această gramatică inconştientă.

Aşadar, lectura însăşi este o analiză gramaticală.

Pornind de la această evidenţă, putem stabili o delimitare:

— dacă ne interesează să descoperim numai relaţiile în care se găsesc cuvintele ce alcătuiesc un text, pentru a înţelege ce ne comunică el, ne raportăm la GRAMATICA LIMBII (a limbii române, desigur) şi facem ceea ce se numeşte în şcoală o ANALIZĂ GRAMATICALĂ;

— dacă ne interesează să descoperim semnificaţiile mai adânci ale textului, constatând că el nu se referă numai la ceva legat de existenţa noastră concretă şi nu comunică doar ceva despre universul care ne înconjoară facem o ANALIZĂ DE TEXT şi încercăm astfel să construim GRAMATICA TEXTULUI după modelul gramaticii limbii pe care o ştim.

Sunt mai multe feluri de texte. De ordonarea lor, potrivit stilului limbii în care sunt alcătuite, se ocupă *stilistica* limbii. Este limpede că într–un fel este redactat un text în manualul de fizică, în alt fel în manualul de istorie şi în alt fel cele cuprinse în manualul de limba şi literatura română.

Dintre toate tipurile de texte posibile în limba română pe noi ne interesează aici TEXTUL LITERAR şi analiza acestuia.

Care sunt particularităţile evidente ale textului literar?

În primul rând, într–un fel sau altul, ne dăm seama că el nu „spune" ceva despre viaţa noastră obişnuită, chiar dacă pare că povesteşte ceva ce i s–ar putea întâmpla cuiva. Deşi există posibilitatea ca un text literar să semene cu lucruri şi fapte din universul nostru concret, el este o FICŢIUNE, o închipuire ieşită din imaginaţia unui autor.

În al doilea rând, observăm de la prima vedere că ceea ce „spune" textul literar ne este înfăţişat într–o formă deosebită, menită să ne trezească anumite sentimente, să ne determine atitudini (de exemplu, să ne facă să îndrăgim sau nu un personaj al unei povestiri). Concret, aceste atitudini, care sunt şi ale autorului, sunt vizibile din felul *cum* sunt înfăţişate lucrurile şi faptele în text. Vom spune că un text literar este EXPRESIV, aşadar el „exprimă" conţinutul său într–un mod deosebit de cel al vorbirii curente.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă nu întâlnim în textul nostru o povestire cu personaje şi fapte, dar putem desluşi totuşi sentimente, atitudini, stări de spirit, expresivitatea sa a atins cel mai înalt grad şi ne aflăm în faţa unui TEXT POETIC.

Desigur, cele spuse până aici reprezintă simplificări ale unor principii teoretice mult mai largi, dar ele ne sunt absolut necesare pentru a înţelege metodologia analizei textului literar.

Această metodologie care ne pare uneori foarte complicată, încât ne vine greu să descoperim un „capăt de fir", este de fapt foarte simplă.

Să pornim de la un exemplu:

„Din graiul lor cu–ndemnuri pentru vite
Eu am ivit cuvinte potrivite"

spune Tudor Arghezi în cunoscuta sa poezie *Testament*, care deschide ciclul *Cuvinte potrivite*, referindu–se la graiul strămoşesc, direct şi foarte legat de viaţă, pe care el îşi propune să–l transforme în poezie.

Mai încolo va şi preciza:

„Din bube, mucegaiuri şi noroi
Iscat–am frumuseţi şi preţuri noi".

Ce cuvinte urâte poate întrebuinţa un poet? Doar ştim cu toţii cum sună „îndemnurile pentru vite": „Hăis!", „Cea!", „Dii!" şi aşa mai departe. Ce să mai spunem de ambiţia de a face „frumuseţi" din „bube", „mucegaiuri" şi „noroi" care ne evocă tot ce poate fi mai respingător pe lume! Şi totuşi, Arghezi a demonstrat că prin artă *urâtul* poate fi transformat în *frumos*, poate impresiona şi emoţiona. De fapt, nu este greu să ne dăm seama că „bubele" nu sunt bube propriu–zise şi nici „mucegaiul" sau „noroiul". E vorba despre nişte metafore. Întregul text din care am desprins aceste versuri ne spune că e vorba de „altceva".

Dar nu despre metafore vom vorbi acum, ci despre un procedeu subtil de creare a expresivităţii, identificabil în versurile citate.

Cel care îşi propune să prefacă „urâtul" în „frumos" este poetul însuşi; ne–o spune persoana I a verbelor din text afirmată hotărât chiar în primul fragment: „*Eu* am ivit". Nu e uşor să

ajungi la aceasta şi trebuie să presupunem un efort creator deosebit. De ce?

Dacă vom căuta în *Dicţionarul explicativ al limbii române* (DEX), vom găsi pentru *a isca* următoarele: „vb. I. Refl. A se naşte, a lua fiinţă, a se ivi, a se produce, a apărea (pe neaşteptate, deodată)" şi numai ca sens dependent – notat cu un semn specific (♦), valoarea tranzitivă: „A face să se nască, să se ivească" etc.

Cât îl priveşte pe *a ivi*, lucrurile sunt şi mai clare în DEX, căci verbul nu este indicat decât la diateza reflexivă: „vb. IV. Refl. A se arăta, a apărea (dintr–o dată, pe neaşteptate), a ieşi la iveală, a se descoperi".

Ce face, deci, Arghezi, pentru a da sugestia efortului artistic creator de noi valori? El scoate respectivele vorbe din utilizarea lor obişnuită, comună, care este la diateza reflexivă – după cum ne spune şi dicţionarul – pentru a le trece la diateza activă, care presupune participarea intensă a celui care „face" ceva, respectiv a poetului. „Eu am ivit", spune „artizanul cuvintelor", cum a fost calificat Arghezi, „Iscat–am", zice el, adăugând pentru sporirea expresivităţii şi inversiunea formei de perfect compus a verbului.

Iată cum, din „încălcarea" unor reguli gramaticale comune (pentru că DEX înregistrează uzul general al cuvintelor) se naşte sugestia unui efort excepţional în lucrul asupra cuvintelor.

Procedeul îi va deveni specific lui Arghezi.

„Când mă găsesc în pisc
Primejdia o caut şi o *isc*"

va spune el într–unul din *Psalmi* (*Sunt vinovat că am râvnit*), pentru a merge mai departe şi a scoate din diateza reflexivă chiar şi verbe care se întrebuinţează numai aşa în mod obişnuit:

„Te caut mut, *te–nchipui*, *te gândesc*"

(*Psalm – Ruga mea e fără cuvinte*)

Culmea tehnicii de creare a expresivităţii prin ceea ce am putea numi „abaterea de la uzul comun" al limbii credem că o putem găsi în poezia *Fiara mării* a lui Arghezi, din acelaşi ciclu, în care vom întâlni versurile:

„*Te iată* iarăş singur, în luntrea cât o scoică"

şi:

„*Te iată* prins de vânturi. Stihia nu te cruţă".

Dacă poetul ar fi spus pur şi simplu „iată–te", n–am fi avut o impresie deosebită, dar aşa, senzaţia de apăsare, de subordonare unor forţe supreme, dincolo de puterile omeneşti este şi mai mare.

Nimic din acestea nu este întâmplător. Un adevărat poet „lucrează" la nivelul cuvântului, se opreşte cu migală asupra lui. Pentru literatura română, pentru poezia din această literatură, versuri cum sunt cele ale lui Eminescu:

„Când torsul s–aude l–al vrăjilor caier
Argint e pe ape şi aur în aer"
(*Mortua est!*)

rămân un exemplu de realizare artistică a expresivităţii prin valorificarea posibilităţilor limbii noastre.

De fapt, n–am vrea să se înţeleagă din cele de mai sus că există o anumită cale şi numai una de abordare a textului literar. Dimpotrivă, pentru versurile analizate s–a potrivit această abordare fiindcă a scos ceva în evidenţă; pentru alte versuri sau pentru un text în proză s–ar potrivi altceva.

Nu există o „reţetă" pentru analiza textului literar!

Nu se pot preciza decât două principii destul de generale, dar foarte importante:

1. Dacă actul lecturii este el însuşi o „analiză gramaticală", prima etapă a unei analize de text cere *identificarea* acelor elemente de limbă (fonetice, morfologice, sintactice, semantice) care sunt surse de expresivitate. De obicei, această identificare se face prin compararea cu sistemul limbii („gramatica", cu alte cuvinte) văzută ca îndeplinind o singură funcţie – cea de comunicare.

2. Elementele astfel identificate trebuie *interpretate*, adică trebuie să se explice rolul lor, în crearea expresivităţii. Aceasta înseamnă că nu trebuie să ne rezumăm doar le ceea ce se înţelege în mod curent prin „figuri de stil". Nu ne interesează doar epitetele, comparaţiile, metaforele etc., ci şi relaţiile mai ample, mai complexe care se stabilesc într–un text. Când vorbim, de exemplu, despre o antiteză, aceasta nu se rezumă doar la două cuvinte, ci poate marca relaţia dintre două momente ale acţiunii, două personaje, două descrieri.

Oricum am privi lucrurile, pe orice platformă teoretică ne–am

Scanned with OKEN Scanner

situa, aceste două etape sunt imposibil de evitat, astfel că răspunsul la întrebarea din titlul acestei introduceri ar putea fi următorul: un text literar se analizează trecând prin două etape; în prima etapă, se identifică elementele semnificative şi se descriu acestea din punctul de vedere al gramaticii limbii române, în cea de–a doua etapă, elementele identificate şi descrise sunt interpretate în context.

Desigur, nu este obligatoriu să separăm cele două etape, ele se pot întrepătrunde, deci identificarea şi interpretarea se pot produce pe măsură ce înaintăm în text – aşa cum se va vedea şi din analizele prezentate în această carte –, esenţial este să avem conştiinţa lor.

CEZAR TABARCEA

Scanned with OKEN Scanner

LECTURI OBLIGATORII

Scanned with OKEN Scanner

CLASA A V–A

PLUGUŞORUL

Pluguşorul nu este numai titlul unui text literar, ci un obicei de Anul Nou, foarte vechi dar rămas viu şi astăzi. Obiceiul fiind legat de muncile pământului, se practica primăvara (după aceea calendarul s–a schimbat). *Pluguşorul* are în totalitate un caracter de urare. Textul este recitat de cete de urători, adulţi sau copii. Înainte se umbla cu un plug cu boi. Astăzi se foloseşte un plug în miniatură (de aici numele obiceiului) sau numai instrumentele care redau sonor muncile agricole: tălăngi, clopote, bice, buhai şi altele (buhaiul imită mugetul taurului).

În vechime, rolul urărilor şi al „poveştii pâinii" era de a fertiliza pământul, de a asigura o recoltă bună, întregul obicei putând–o influenţa în chip supranatural, după credinţa poporului.

În *Pluguşor* sunt prezentate toate muncile necesare pentru obţinerea pâinii: aratul, seceratul, treieratul, măcinatul, cernutul, coacerea pâinii. Acestea sunt realizate în chip *desăvârşit* de către un personaj excepţional, care le săvârşeşte cel dintâi; el este *primul plugar*. În textul nostru acest personaj a fost numit de Alecsandri, nu de popor, Traian, din dorinţa poetului de a aminti originea latină a poporului nostru. Poetul a procedat însă în felul poporului, care imaginează uneori ca plugar desăvârşit pe un împărat – imaginea omului perfect. Acest lucru e simţit de popor ca aducător de noroc la muncile câmpului. Modul de a munci descris în *Pluguşor* este foarte vechi. Vechimea o dovedeşte şi faptul că *Pluguşoarele* nu se referă decât la cultivarea grâului; porumbul, cum se ştie, a pătruns mai târziu ca plantă de cultură.

Ca orice text popular, *Pluguşorul* nu a fost scris ci *spus* (a circulat pe cale orală, nu scrisă) şi din acest motiv există

nenumărate texte de *Pluguşor* atât de asemănătoare. Anumite *formule*, cuvinte, grupuri de cuvinte, versuri se repetă în *Pluguşoare* diferite.

Ele încep cu formula „Aho, aho!“ Prin această interjecţie repetată, urătorul invită la amânarea pornirii plugului pentru a se asculta versurile. Începutul oricărei munci în satul românesc vechi, tradiţional, avea un caracter sfânt, era o adevărată ceremonie, ea urmând să asigure sporul şi norocul. *Pluguşorul* oferă un *model* de desfăşurare a muncii câmpului. Numindu–l pe Traian, Alecsandri subliniază nu numai originea latină a poporului, ci şi vechimea şi nobleţea tradiţiilor agrare. Calul şi modul în care este încălecat aminteşte de eroul din basme. Calul „învăţat“, cu şaua de aur şi frâul de mătasă este un cal împărătesc. Atitudinea celui care, ridicat în scări, priveşte câmpurile este plină de măreţie. La secerat, Traian ia un cal „năzdrăvan“, „negru ca corbul“, „iute ca focul“, „cu potcoave de argint“ ca în poveşti. Toate personajele excepţionale care inaugurează în *Pluguşor* lucrul pământului sunt imagini ale desăvârşirii, precum Traian şi Dochia. Exagerările intenţionate – „Era–n spic ca vrabia. / Era–n pai ca trestia“ – creează impresia unei rodnicii fabuloase, de basm. Muncile se desfăşoară cu un mare număr de vite, adică tot în chip excepţional, ideal. Numărul boilor (12) şi soiul lor bun – „cudalbei“, „ţintaţei“ – arată modul ideal în care se desfăşoară aratul. Treieratul se face ca în timpuri vechi, cu cai – în text: *zece* iepe *sirepe* (aproape sălbatice). Dumnezeu trimite vânt mare şi ploi, pentru coacerea holdelor, soare pentru uscarea clăilor. Apar uneori şi personaje secundare, precum morarul. În multe *Pluguşoare* găsim episodul hazliu al morii. Măcinatul e prilej de mare bucurie, întrucât reprezintă punctul final al ostenelii ţăranului. Câtă vreme se măcinau boabele, oamenii aveau timp de poveşti şi glume, morarul însuşi fiind adesea un om vesel, hâtru, amator de anecdote. Pe de altă parte, morile fiind în general de apă, se mai întâmpla, când apele creşteau, să fie luate la vale de şuvoaie. Din aceste realităţi presupun cercetătorii folclorului că s–ar fi născut însufleţirea morii, care îşi „pune coada pe spinare“, adică pleacă. Ea apare ca o vietate fantastică, sălbăticită, dar readusă la supunere de morarul hâtru, care îmbracă pe dos cojocul. Hazlia comportare a morii şi violenţa, nu mai puţin glumeaţă, a pedepsirii şi reaşezării ei arată că râsul este obligatoriu în momente

sărbătoreşti, cum sunt acelea în care se rostesc urările *Pluguşorului*. De altfel, şi în alte împrejurări când bucuria inundă sufletele oamenilor, ei o echilibrează prin imaginarea unui fals obstacol, înlăturat pe dată în chip hazliu.

Dochiana este un nume introdus tot de poetul patriot, mereu cu gândul la originea legendară a neamului. Nevasta plugarului din textele de *Pluguşor* poate fi tânără şi frumoasă ori vârstnică, dar înnobilată de mâinile ei, purtând urmele muncii neîntrerupte. Se observă frumuseţea şi mai ales *curăţenia* specifică ceremoniei după vechea rânduială. Braţele „dalbe" şi mânecile „albe", frumoase şi curate, cern o făină ca ninsoarea: „Ninsoarea se aşternea." Cernutul, şi el festiv, se face cu o sită deosebită („Tot cu pânză de mătasă") şi e descris poetic printr–o imagine artistică ce îl face să apară neobişnuit, asemănător cu fenomenele naturii: „Şi cernea, mări, cernea, / Ninsoarea se aşternea. / Pe sus tobele bătea, / Negurile gios cădea." Scoaterea colacilor calzi din cuptor face posibilă trecerea de la timpul îndepărtat şi neprecizat al celor doi gospodari din *Pluguşor* (pentru că oricât ar fi de măreţ prezentaţi, ei nu reprezintă decât doi foarte buni gospodari) la prezentul urării. Colacii împărţiţi urătorilor par a fi chiar aceia despre care s–a povestit în text (timpurile se suprapun). *Pluguşoarele* se încheie cu urări, căci se doreşte gospodarului la casa căruia merge ceata cu *Pluguşorul* acelaşi noroc şi belşug pe care l–a dat Dumnezeu lui Traian şi Dochianei, eroului şi eroinei din text. Formula finală este aceeaşi din *Sorcovă*, întrucât între multe texte folclorice apar înrudiri şi formule identice. Formulele cele mai frecvente care intervin pe parcursul textului (mediane, mijlocii), nelipsite din orice *Pluguşor*, sunt îndemnurile de a se mâna vitele: „Mânaţi, măi!..." Acestea creează o puternică impresie de mişcare, de forţă, de veselie, dar şi de realitate a muncii câmpeneşti. Ele dau senzaţia înaintării pe câmp cu vitele. Fiecare fragment în care se înfăţişează una din muncile ţăranilor e separat în text de acest îndemn întărit de zgomotele instrumentelor. Astfel, alcătuirea textului se potriveşte perfect conţinutului.

Marea răspândire a *Pluguşorului*, rezistenţa acestui obicei cu caracter agrar până astăzi, arată puternicele tradiţii ale agriculturii la români, importanţa grâului (hrană de bază a locuitorilor) şi însemnătatea începerii oricărei munci prin respectarea unor

obiceiuri sfinte pentru împlinire. Dar nu mai puţin *Pluguşorul* evidenţiază respectul ţăranilor pentru cultivarea pământului şi capacitatea lor de a transcrie artistic realităţi nu o dată aspre. (D. B.)

GREUCEANU

Naraţiunea *Greuceanu*, auzită de Petre Ispirescu de la un locuitor „din mahalaua Delea-Veche din Bucureşti, la 1876", a fost publicată de „culegătorul tipograf" într-una din numeroasele sale culegeri de proză populară, cea mai cunoscută fiind *Legende sau basmele românilor*, apărută în 1882, cu o scrisoare a lui Vasile Alecsandri tipărită „în loc de prefaţă".

Culegerea de basme a lui Petre Ispirescu este, fără îndoială datorită retipăririi ei repetate şi introducerii unora dintre poveşti în manualele şcolare, una dintre cele mai cunoscute şi citite colecţii de literatură populară românească, iar *Greuceanu* un exemplu tipic pentru acest fel de naraţiune folclorică în proză.

Cunoscute tuturor popoarelor lumii, venind din timpuri foarte îndepărtate, dintr-o lume „ce gândea în basme şi vorbea în poezii" (M. Eminescu), aceste „poveşti cu pajuri şi cu zmei" (G. Coşbuc), numite în chip obişnuit *basme, basme fantastice*, „basme feerice" (V. Alecsandri), se caracterizează, înainte de orice, printr-un fir epic propriu, printr-o structură narativă specifică, reductibilă, în ultimă instanţă, la un model unic. În majoritatea basmelor este vorba, de obicei, de intervenţia păgubitoare, în viaţa tihnită a pământenilor (împăraţi, crai, moşi şi babe, oameni săraci etc.), a unor fiinţe de pe alte tărâmuri (zmei, scorpii, balauri), pe care le învinge – după ce trec încercări foarte grele şi dau lupte pe viaţă şi pe moarte – eroi înzestraţi cu puteri excepţionale (Făt-Frumos, Prâslea, Ţugulea, Greuceanu etc.), ajutaţi de tovarăşi nevăzuţi, slujiţi de animale recunoscătoare şi îndrumaţi de fiinţe supranaturale. Forţele răului o dată învinse şi echilibrul restabilit, eroul se căsătoreşte, uneori chiar cu fata pe care a salvat-o din captivitatea zmeilor (Ileana Cosânzeana, fata de

împărat), se înscăunează el însuşi împărat, ducând în continuare, s–ar părea (căci basmul nu ne dă niciodată detalii despre aceasta), viaţa tihnită a predecesorului său până când, poate, la vremea bătrâneţilor, se va abate şi asupra lui viclenia şi răutatea vrăjmaşilor; un alt viteaz urmând să repete şirul întâmplărilor eroice.

Raportat la această „schemă", *Greuceanu* nu face excepţie: zmeii fură soarele şi luna; un voinic, Greuceanu – după ce scapă de la moarte pe doi supuşi ai împăratului – se hotărăşte să încerce şi el aducerea astrelor furate; pleacă împreună cu fratele său în aventura eroică, oprindu–se mai întâi la Faurul–pământului „cu care era frate de cruce", acesta fiind, totodată, „cel mai mare meşter de pe pământ" şi, pe deasupra, „năzdrăvan"; se desparte de fratele său şi eliberează, singur, după trei lupte succesive, cu trei zmei de forţe crescătoare, soarele şi luna, care îşi reiau locul pe cer. Sarcina asumată fiind îndeplinită, răul înlăturat, echilibrul restabilit, recompensa – promisă, de la început, de către împărat – asigurată („oricine se va găsi să scoată soarele şi luna de la zmei, acela va lua pe fie–sa de nevastă şi încă şi jumătate din împărăţia lui"), basmul s–ar fi putut încheia aici.

Dar cum esenţa lui o constituie *aventura*, povestitorul popular complică intriga, supunându–i pe Greuceanu şi pe fratele lui unor noi încercări: soţiile zmeilor ucişi se transformă, una într–un „păr plin de pere de aur", cealaltă într–o „grădină foarte frumoasă cu flori şi cu fluturi şi cu apă limpede şi rece", ademenindu–i pe cei doi drumeţi. Însă Greuceanu, „care auzise pe zmeoaice ce plănuiseră", le dejoacă planurile: taie părul din care „curge nişte sânge şi venin scârbos", loveşte o floare şi împunge cu paloşul fântâna din care „în loc de apă începu a clocoti un sânge mohorât, ca şi din tulpina florii, şi umplu văzduhul de un miros greţos". Zmeoaica–mamă, „cătrănită şi amărâtă, căci nu mai avea nici soţ, nici fete, nici gineri", porneşte în urmărirea fugarilor, care se refugiază la Faurul–pământului. Urmează o nouă încercare grea, din care eroii se salvează cu ajutorul meşterului fierar (un fel de Hefaistos autohton) care vâră pe gâtul zmeoaicei chipul din fier înroşit în foc, pregătit într–adins, al lui Greuceanu.

Din muntele de fier în care se transformă zmeoaica, Faurul–pământului face „o căruţă cu trei cai cu totul şi cu totul de fier" care prind viaţă când suflă asupra lor. Are loc o nouă

plecare, de fapt o *întoarcere* spre împărăţia împăratului Roşu, basmul îndreptându–se spre finalul aşteptat. Dar nu! Cei doi fraţi se despart din nou, iar Greuceanu este înşelat de un diavol şchiop care îi fură paloşul fermecat, fără de care „era şi el om ca toţi oamenii“, şi îl dă unui sfetnic împărătesc vândut diavolului; sfetnicul pretinde că el a eliberat astrele şi îşi cere răsplata promisă. Greuceanu înţelege, într–un târziu, vicleşugul, se întoarce pe drumul pe care venise, găseşte pe diavol transformat într–o stană de piatră, se preface el însuşi în buzdugan de oţel şi redobândeşte paloşul. Impostorul sau falsul erou este demascat, fratele întemniţat este eliberat şi nunta promisă are loc ca... în basme: „şi se făcu o nuntă d–alea împărăteştile, şi se încinse nişte veselii care ţinură trei săptămâni...“.

O asemenea ţesătură epică, din care nu lipsesc momente–cheie – precum „absenţa“ sau „lipsa“, „plecarea“ în aventura eroică, „încercările grele“, „lupta“ şi „victoria“, „urmărirea“, „pedepsirea răufăcătorilor“, „remedierea prejudicierii“, „întoarcerea“, „căsătoria şi înscăunarea“ etc. (folosim aici terminologia impusă de V. I. Propp, *Morfologia basmului*, 1928, trad. rom. 1970) – este proprie naraţiunii populare numită *basm*.

Desigur, toate aceste acţiuni sunt îndeplinite de o serie de *personaje* dintre care se detaşează *eroul* – aici Greuceanu – care îşi dezvăluie pe parcurs calităţile: vitejia („Pe vremea aceea se afla un viteaz pre nume Greuceanu“), credinţa în Dumnezeu („încumetându–se pe ajutorul lui Dumnezeu şi pe voinicia sa“), înţelepciunea („că era şi meşter la cuvânt Greuceanu nostru“), bunătatea (scapă de la moarte pe cei doi fugari, iartă pe slujitorul impostor), fiind însă necruţător cu duşmanii (îi taie fără milă pe cei trei zmei şi pe zmeoaice, loveşte stana de piatră sub care se ascunsese diavolul „până o făcu pulbere“).

Acestor calităţi omeneşti, eroul le adaugă altele: capacitatea de a se metamorfoza, după o „tehnică“ deprinsă de la fratele său de cruce („Vezi că el ascultase năzdrăvăniile ce–l învăţase Faurul–pământului“), putinţa de a înţelege graiul făpturilor de pe alt tărâm („se făcu o muscă şi intră în camera zmeilor (...) şi ascultă la sfatul lor“), ceea ce îl ajută să recunoască adversarii metamorfozaţi, la rândul lor, într–un păr, în floare şi fântână, într–un nor care vine „ca un vârtej“ sau ca „o flăcăruie“, în stană de piatră, cum am văzut. Posesia uneltei năzdrăvane (paloşul) îl

ridică, de asemenea, deasupra normalului, firescului, obişnuitului, conferindu-i o notă de supranatural, de fabulos sau fantastic, definitorie pentru acest tip de naraţiune.

Ajutoarele lui – fratele de sânge şi fratele de cruce – aparţin clar unor lumi deosebite: primul aparţine lumii normalului, rolul lui fiind, din punct de vedere epic, destul de nesemnificativ (îl aşteaptă pe erou la locul de întâlnire, bucurându-se „că văzuse soarele şi luna la locul lor pe cer", se duce înainte să vestească împăratului sosirea fratelui victorios, dar este trimis la închisoare de sfetnicul mincinos); cel de al doilea aparţine lumii supranaturale, fiind „năzdrăvan" (împărtăşeşte din „ştiinţa" lui eroului, ucide Zmeoaica-mamă care vrea să-l înghită pe acesta, însufleţeşte caii de fier etc.).

La rândul lor, *adversarii* aparţin, de regulă, *non-umanului* : zmei şi zmeoaice, care trăiesc în locuri îndepărtate, „aşezate unde-şi înţărcase dracul copiii", un diavol şchiop „carele ţinea calea drumeţilor ca să le facă neajunsuri" (singurul care ştie „secretul" paloşului lui Greuceanu) capabili, toţi, de metamorfoze spectaculoase.

În fine, „impostorul" sau „falsul erou" reprezintă condiţia umană de cea mai joasă speţă („un mangosit de sfetnic d-ai împăratului Roşu") pe care vrea să şi-o depăşească, în sens negativ, vânzându-se diavolului nu numai pe sine, „ba încă şi rodul căsătoriei sale". La rândul său, împăratul Roşu rămâne permanent în limitele umanului: este „măglisit" (înşelat, îmbrobodit) de Greuceanu, iertându-i pe cei doi supuşi ai săi; este condus de un neabătut spirit de dreptate („la mine părtinire nu este scris"); are înţelepciunea vârstei, neluând hotărâri pripite („Primi împăratul să mai aştepte până ce să se întoarcă Greuceanu").

Desigur, personajele există prin ceea ce fac, *acţiunea, faptele, întâmplările* proprii povestirii, epicului. Dominanta acestuia generează anumite tehnici narative specifice basmului. Să notăm mai întâi că basmul este o naraţiune „în ramă". El se deschide şi se închide cu nişte *formule* tipice, unele *introductive*, care fixează timpul desfăşurării acţiunii („A fost odată ca niciodată...") şi lasă loc neobişnuitului, supranaturalului, fabulosului („de când făcea plopşorul pere şi răchita micşunele; de când se băteau urşii în coade; de când se luau de gât lupii cu mieii de se sărutau

Scanned with OKEN Scanner

înfrăţindu–se; de când se potcovea puricele cu nouăzeci şi nouă de oca de fier şi s–arunca în slava cerului de ne aducea poveşti...“), făcând imposibilul posibil; altele *finale* („Şi eu încălecai p–o şea şi vă povestii d–voastră aşa“), care marchează sfârşitul poveştii şi revenirea în planul realităţii, al normalităţii. Acestora li se adaugă formulele *mediane* care însoţesc anumite momente–cheie ale naraţiunii, precum, de exemplu, deplasarea în spaţiu („Greuceanu luă cu dânsul şi pe fratele său şi *merse, merse, cale lungă, depărtată...“)* , şi, în alt loc: „Iară Greuceanu şi fratele său *merseră cale lungă şi mai lungă...“)*, provocarea la luptă („Vino, zmeule viteaz, în săbii să ne tăiem sau în luptă să ne luptăm.“ „– Ba în luptă, că e mai dreaptă“), lupta propriu–zisă, cu dezvoltările fireşti, în funcţie de „calibrul“ adversarilor, rugăminţile succesive adresate corbului etc.

Să observăm, de asemenea, în planul construcţiei epice, că eroul se confruntă cu *trei* zmei, că sunt *trei* zmeoaice, *trei* lupte, ceea ce conferă naraţinii amploare şi, prin creşterea progresivă a dificultăţilor, o gradaţie ascendentă. Calul celui dintâi zmeu, simţindu–l pe Greuceanu sub pod, „sări înapoi şapte paşi“, al celui de al doilea „sări de şaptesprezece paşi înapoi“, iar al Zmeului–tată, de şaptezeci şi şapte de paşi.

Dominată de fabulos, de fantastic, adică de întâmplări şi fiinţe care ies din cadrele firescului, lumea basmului nu este străină de anumite trimiteri la viaţa de zi cu zi, de anumite note realiste: fraţii ajunşi la un loc de popas „se aşezară pe iarbă şi făcură o gustărică din merindele pe care le mai aveau“, soarele şi luna sunt ţinute de tatăl zmeilor într–o „culă“ din Codrul Verde, *cula* fiind o veche locuinţă întărită, tipic românească; după uciderea Zmeoaicei–mamă, eroii „se veseliră trei zile şi trei nopţi de aşa mare izbândă“ şi altele.

Deşi povestit, în scris, de Petre Ispirescu, destinat, deci, lecturii, cititului, basmul de faţă cuprinde numeroase elemente de *oralitate*, care fac naraţiunea mai vie şi încearcă să întreţină o relaţie mai apropiată între povestitor şi cititorii săi. Aşa sunt întrebările retorice de tipul „când, ce să vezi d–ta?“ sau adresările directe către un auditoriu presupus („Ascultaţi şi vă minunaţi, boieri d–voastră, de păţania bietului Greuceanu“), formulele participative, cu dativul epic, precum „Şi unde–*mi* aduse, *nene*,

Scanned with OKEN Scanner

zmeul pe Greuceanu..."; „Dară Greuceanu... unde–*mi* aduse şi el pe zmeu o dată, *mi*–l trânti..." etc.

În sfârşit, pentru caracterul *popular* al naraţiunii pledează nu numai sursa acestuia, ci şi numeroasele expresii, locuţiuni şi proverbe preluate din limba vorbită, care colorează povestirea: „hâţ în jos, hâţ în sus, da din colţ în colţ..."; „vezi că nu toate muştele fac miere"; „nu pot să schimb nici o iotă, nici o cirtă din hotărârea mea", „li se făcu calea cruci"; „cu o falcă în cer şi cu una în pământ"; „să arăt... ce poate osul lui Greuceanu" şi altele, al căror sens, chiar dacă e mai puţin clar când sunt luate izolat, se luminează în context.

Dincolo de frumuseţea în sine a povestirii, basmul prezintă interes şi pentru valorile morale pe care le conţine, eroul său fiind un personaj exemplar, un model demn de urmat, un ideal de vitejie, de cinste, de dreptate, de credinţă în Dumnezeu, de bunătate şi de chibzuinţă.

Creaţie populară în proză, de dimensiuni destul de întinse, construită după reguli (tipare, „şabloane") universale, urmărind traiectoria ascendentă a unui erou care îşi asumă mari riscuri pentru a restabili o ordine tulburată de intervenţia unor forţe supranaturale, povestire „în ramă", dominată de formule şi stereotipii care nu exclud improvizaţia, pendulând între ceea ce nouă ni se pare a fi „incredibil", „fabulos", „fantastic" şi o realitate pe care o simţim a ne fi mai apropiată, *Greuceanu* este un exemplu clar de basm popular păstrat în formă scrisă până azi.

Basmele populare stau la baza creaţiilor culte, „de autor", cele mai multe realizate în proză, ca şi modelul lor folcloric, cum sunt povestirile lui Ion Creangă (*Punguţa cu doi bani, Povestea porcului, Dănilă Prepeleac, Povestea lui Harap–Alb*), dar şi în versuri, precum *Călin Nebunul* sau chiar *Luceafărul*, de Mihai Eminescu, uneori şi în forme dramatizate ca în cazul lui *Înşiră–te, mărgărite*, de Vasile Alecsandri, ca să dăm numai câteva exemple. (N. C.)

Scanned with OKEN Scanner

POVESTEA VRANCEI

Povestea Vrancei este o legendă populară. Ea provine, ca şi alte texte referitoare la ţinutul Vrancei, din materialul folcoric strâns şi reformulat în scris de un localnic. Intervenţia, deşi vizibilă, nu alterează, totuşi, autenticitatea creaţiei anonime, întrucât îi respectă spiritul.

În spiritul definiţiei legendei, *Povestea Vrancei* e o naraţiune privitoare la originea unor sate, a numelui fiecăruia, precum şi a dreptului de proprietate al vrâncenilor asupra munţilor din ţinut, o povestire în care adevărul istoric şi imaginaţia artistică a poporului se contopesc. Lupta antiotomană, figura excepţională a voievodului, puterea lui de a preface o înfrângere într–o victorie, dar mai ales devotamentul nelimitat al întregului neam faţă de el aparţin adevărului istoric. Restul (identitatea tuturor personajelor, exactitatea faptelor) nu se poate verifica, şi nici n–ar fi de folos, interesantă fiind chiar această capacitate de remodelare artistică a unor întâmplări.

Pe scurt, o femeie simplă, trăitoare la munte, contribuie hotărâtor la o strălucită victorie a lui Ştefan cel Mare.

Putem delimita în corpul narativ câteva secvenţe. Ne vom referi la cele mai importante. Bătrâna primeşte în casa ei un drumeţ misterios, îl omeneşte după străvechea lege a ospeţiei, oferindu–i hrană şi loc de odihnă, ca să recunoască apoi în călătorul ostenit pe însuşi domnul Ştefan, biruit într–o luptă cu turcii.

Miezul narativ al legendei îl constituie iniţiativa femeii de a–l ajuta pe domnitor. Vrâncioaia, personaj principal, surprinde în raport cu ideea pe care o avem în mod obişnuit despre o bătrână singuratică – făptură neputincioasă şi neînsemnată, figură incompatibilă cu un domn înzăoat. Totuşi, datorită Vrâncioaiei, înfrângerea se va preface în izbândă. Situaţia aminteşte de basmul popular, în care o bătrână salvează pe erou. *Sfintele* din basmele noastre sunt toate nişte bătrâne aparent umile. Or, tocmai această

imagine e discreditată de omul din popor, învăţat să caute adevărul sub stratul înşelător.

Se cuvine să precizăm însă că textul nu apelează la supraﬁresc, la miraculos, componentă proprie legendei. O adevărată minune este omul însuşi (adevăr proclamat demult în cultură). Bătrâna îşi îndeamnă feciorii să strângă oaste, ceea ce ei împlinesc destoinic în aceeaşi noapte, buciumând ﬁecare în câte una din cele şapte părţi ale Vrancei. Şi promptitudinea alcătuirii unei noi oştiri seamănă cu miracolele din basme, fără a ﬁ de domeniul supranaturalului (în poveşti personajele săvârşesc uneori isprăvi imposibile de seara până dimineaţa). Uimirea lui Ştefan, motiv de satisfacţie pentru cititor, încheie o altă unitate narativă.

Biruinţa este sfârşitul previzibil al grelei încercări prin care trecuse domnitorul, având ca temei iubirea de ţară, vitejia, tinereţea şi devotamentul unor apărători pe care poporul nu i-a putut uita.

Secvenţa ﬁnală este proprie numai legendei, constituind motivaţia întregii naraţiuni. Ştefan dăruieşte ﬁecărui fecior al Vrăncioaiei câte unul din cei şapte munţi ai Vrancei, iar ei întemeiază „sate, după numele lor".

Aura legendei e sugerată de prezenţa unor elemente caracteristice şi altor texte similare: întâmplarea extraordinară (alcătuirea unei oştiri peste noapte în condiţii neprevăzute), caracterul exemplar al personajelor (Vrăncioaia, Ştefan, cei şapte fraţi, luptătorii anonimi) trasate din câteva linii, fără vreo adâncime psihologică.

O anumită simetrie a faptelor legendare ilustrează adesea binele şi răul, frumosul şi urâtul, adevărul şi minciuna. Fără a avea o mişcare narativă atât de pilduitor îndreptată spre triumful binelui, cum se întâmplă în cele mai multe basme, legenda urmează principiile etice ale poporului. În *Povestea Vrancei, Binele* este „organizat" topograﬁc – cei şapte munţi revin celor şapte fraţi, şi toponimic – cele şapte sate vor purta numele acestor viteji. Poporul iubeşte asemenea potriviri din convingerea că o ordine riguroasă trebuie să guverneze lumea.

Căutând semniﬁcaţiile mai largi ale textului, deduse din caracterul său legendar, am putea observa că aşezări bine constituite, precum satele vrâncene, „apar" în urma unor strălucite victorii. În această perspectivă se poate conchide că vieţuim într-o ţară întemeiată de eroi legendari, ale cărei plaiuri sunt moştenire de la cei care s-au învrednicit de ele, apărându-le.

Scanned with OKEN Scanner

Devotamentul şi recunoştinţa poporului faţă de domnitorul sfânt al Moldovei, la moartea căruia toată ţara a plâns ca după un părinte (cum notează un cronicar), trec în toate textele populare care se referă la el. Îl recunoaştem şi azi în tulburătoarele cuvinte ale unei ţărănci, (notate de un cercetător al creaţiilor populare*): „Io am îm pomelnic pi Ştefan–şel–Mari, la bisăricî. Nu c–am fos' niamuri; da di la bătrâni ştim cî iel ni–a dat munţâi şî sî–l pominim în veşi di veşi. Săpti munţ i–ampărţât băieţâlor babi Vrănşiaia." – vorbe rostite în 1967. (D. B.)

Vasile Alecsandri: OASPEŢII PRIMĂVERII

Timp al renaşterii, primăvara descoperă chipul nemuritor al omului. Într–o poezie intitulată **Oaspeţii** *primăverii*, primăvara trebuie să apară ca anotimp al *regăsirii* şi al *sărbătorii*. Prevestirea ei are farmecul unei promisiuni de fericire, de aceea „cocostârcul" e „dulce" şi „iubit". Autorul poetizează efectul perspectivei, „negrul punt" devenind pasăre vestitoare a unui anotimp care pare să coboare din înaltul cerului. Mesagerul soseşte din taina depărtărilor albastre. Zborul său pe fundalul răsăritului de soare, ca un ceremonial al întoarcerii, stârneşte o voioşie eliberatoare. Aceasta ia chipul „copilaşilor" reîntorşi la nuditatea naturii, alergând cu privirile ridicate spre cer.

Dacă oaspeţii primăverii sunt înaripaţi, înseamnă că pentru poet primăvara e anotimpul *zborului* şi al *cântecului*.

Păsările însufleţesc întregul spaţiu (casa, pădurea, balta), care devine parcă aerian. Mulţimea zburătoarelor primeşte semnificaţia unei *comuniuni* în bucurie, idee conţinută şi în titlu. Încântarea poetului izbucneşte exclamativ. Verdeaţa tinereţii veşnice a primăverii dezleagă izvoarele vieţii sufleteşti: „veselie, amor, sperare". Omul renaşte o dată cu natura. Dragostea apare ca o forţă cosmică, revărsându–se în imaterialitatea luminii şi a cântării.

* Cartea lui Ion Dioaconu, dedicată ţinutului Vrancei, consemnează variantele regionale ale *Mioriţei*. În unele texte baba Vrăncioaia se confundă cu *măicuţa bătrână* din baladă.

Epitetele, inversiunile, vibraţia stilistică a verbelor sunt procedee proprii poetului. La fel alcătuirea poeziei din strofe care delimitează un anumit conţinut emoţional.

Sugestia unor personaje alegorice (Primăvara, Cerul, Pământul), specifice unei tradiţii poetice mai vechi, nu închid textul în sensibilitatea apusă a altor vremuri. Actualitatea lui se datorează temei universale (natura) şi unei impresii de naivitate, de întoarcere la felul de a simţi din copilărie. În acelaşi timp place convingerea poetului că omul se naşte pentru a fi fericit, întrucât el participă cu uimire la tot ce există.

Dacă am imagina anotimpuri ale rostirii poetice, creaţia lui Vasile Alecsandri ar trebui asimilată primăverii. (D. B.)

Mihai Eminescu: **FIIND BĂIET PĂDURI CUTREIERAM** (fragment)

La Eminescu, codrul, marea, râul, luna, izvoarele nu sunt simple elemente ale naturii, ci – aşa cum s-a spus –, „idei". Natura înseamnă pentru Eminescu „materia în veşnică alcătuire" (G. Călinescu). Acest lucru se observă şi în poezia *Fiind băiet păduri cutreieram*. Eminescu nu descrie un peisaj, ci evocă un complex de sentimente şi senzaţii ale copilăriei, al cărei spaţiu este cel silvestru (de la lat. *silva*=pădure). Din prima parte a poeziei reiese clar că este vorba de gesturi repetate: pluralul „păduri", „nopţi întregi", adverbul „ades", dar mai ales forma de trecut a verbelor, care sunt numeroase şi desemnează o acţiune continuă, repetabilă: „cutreieram", „mă culcam", „puneam", „trecea", „venea". Impresia este de mişcare continuă. Senzaţiile sunt diverse, dar predomină cele auditive: „S-aud cum apa sună-ncetişor: / Un freamăt lin trecea din ram în ram, / Blând îngânat de-al valurilor glas". Pădurea apare ca protectoare (ocrotitoare) şi în deplină armonie cu hoinarul „băiet". Singurătatea nu devine nici o clipă apăsătoare. Sunetul blând al valurilor, freamătul vântului, asociate mirosului adormitor, probabil de tei (senzaţie olfactivă), fac posibilă starea de visare,

Scanned with OKEN Scanner

de reverie, ca şi cum natura exterioară ar pătrunde în interior, în trupul şi în sufletul omului. Cea care deschide porţile visului este „luna". *Luna* produce o *vrajă* încântătoare prin atingerea miraculoasă cu razele ei. Această magică senzaţie tactilă este prinsă într–un vers de mare originalitate: „Răsare luna, – îmi bate drept în faţă". „Luna" transformă totul într–o *feerie*, îmbogăţind priveliştea reală, dându–i o luminozitate, o strălucire de ţinut nepământesc (de rai, de basm): „Un rai din basme văd printre pleoape, / Pe câmpi un văl de argintie ceaţă, / Sclipiri pe cer, văpaie peste ape". În acest fragment predomină imaginile vizuale (ca în orice vis sau visare). Observăm că se schimbă timpul verbal. „Bate", „văd" şi mai departe „cântă" sunt la prezent. Este prezentul irealului, al *viziunii* (viziune=închipuire, nălucire). Imaginile auditive care încheie strofa a doua – cântecul „tainic" al buciumului şi „mersul cârdului de cerbi" (al „cetei") intensifică atmosfera de vrajă tainică, pregătind parcă o întâmplare minunată, ca în basme. Proveniența acestor armonii sonore este diferită faţă de prima strofă. Pădurea pare a se însufleţi de sonuri, ca în preajma unei apariţii vrăjite. „Cerbul" apare des în cadrul „faunei" eminesciene. Foşnetul frunzelor uscate şi al ierbii, murmurul apei şi al vântului, lumina lunii cufundă fiinţa într–o altă realitate – în „raiul" închipuirii. Poetul nu sugerează basmele pe care le cunoaştem cu toţii, ci „basmele" fără sfârşit ale visării sale. Cadrul natural eminescian este adesea cel nocturn, ca şi în această poezie, deoarece este timpul cel mai favorabil visării, adică al desfăşurării închipuirilor minunate, de o frumuseţe desăvârşită. În cele mai multe poeme, comunicarea poetului cu natura este totală. *La mijloc de codru*, *Ce te legeni*, *Somnoroase păsărele*, *Freamăt de codru*, *Povestea codrului*, *Revedere*, *Dorinţa* sunt poezii în care regăsim *codrul*, *teiul*, *izvorul*, *ramurile*, *iarba*, *luna*, *lacul*, *stelele*, *noaptea*. (D. B.)

I. L. Caragiale: VIZITĂ...

Cea dintâi constatare a elevului, în urma lecturii celor mai cunoscute schiţe ale lui I. L. Caragiale, precum *Vizită...* sau *D–l*

Goe este că aceste texte amuză, produc râsul. Textul lui Caragiale stârneşte însă un alt fel de râs decât textul lui Creangă. Caragiale nu doreşte să ne înveselească, arătându–ne prilejurile de voioşie ale vieţii, ci, prin intermediul râsului, el vrea să atragă atenţia cititorului asupra răului din oameni şi din lume. Caragiale critică. În *Vizită*... şi *D–l Goe*... apar copii şi aspecte ale existenţei lor. Se pune întrebarea: a fost autorul interesat în primul rând de aceşti copii sau de copilărie? Constatăm că ţinta râsului nu e atât copilul cât copilul ca rezultat al educaţiei primite în familie. Prin urmare, părinţii, adulţii sunt urmăriţi de autor.

Personajele sunt creionate în câteva trăsături, sunt schiţate. Aceste trăsături creează o imagine hazlie. Să privim o caricatură grafică, desenată. Dacă un om are un nas mai mare, caricatura îl va înfăţişa cu un nas uriaş, mai mare decât trupul pesonajului. Această exagerare *comică* stârneşte râsul. Ceva asemănător se întâmplă şi în opera literară. Dacă un copil este răsfăţat, prost crescut, acest răsfăţ este mereu subliniat, exagerat, până ce copilul devine imaginea însăşi a răsfăţului, a proastei creşteri, întocmai cum caricatura cuiva cu nas mare devine un fel de portret al nasului. Se exagerează o singură trăsătură comică. Dacă o mamă nu ştie să–şi crească fiul, această trăsătură va fi pusă mereu în evidenţă, îngroşându–se permanent liniile desenului literar, pentru ca defectul să fie cât mai uşor de observat. Acest mod caricatural de a construi personaje literare e utilizat mai ales în opere de mică întindere. Autorul nu prezintă în aceste câteva pagini aspecte multiple ale vieţii şi caracterului personajelor, ci numai câteva, pe celelalte cititorul le poate bănui. Personajul va fi doar schiţat, întocmai ca într–o caricatură. Personajul va reprezenta un anumit defect. De aceea unui copil care se alintă i se spune (în mediile cultivate) Goe. Defectul a căpătat numele personajului. Fireşte, nu trebuie să exagerăm comparaţia cu desenul caricatural, dar ea ne poate lămuri despre felul în care acţionează în literatură modul comic de a privi viaţa şi oamenii, realitatea în care existăm. Un alt autor ar fi putut să înfăţişeze cu durere pe copilul răsfăţat, să sufere pentru că este prost crescut şi să–şi înduioşeze până la lacrimi cititorii. Un altul ar fi putut să critice cu multă ură acest personaj. Observăm că în *Vizită*... naratorul nu–şi exprimă părerile despre mamă şi copil. El povesteşte şi transcrie dialogurile într–un mod parcă naiv, căci spune, exact invers decât constată cititorul,

Scanned with OKEN Scanner

că mama are păreri „sănătoase" despre educaţie, că micul Ionel este „un copilaş foarte drăguţ de vreo opt anişori"; îl numeşte (cu o singură excepţie) *maiorul*, ca şi cum ar participa convins la joaca lui; nu arată nici o supărare pentru faptele copilului care, presupunem, îl deranjează prin zgomotul asurzitor care împiedică orice conversaţie, prin pata pe care i-o face pe costumul deschis la culoare, prin modul jignitor în care i se adresează copilul („Da' tu de ce tragi?"), prin dulceaţa pe care i-o pune în galoşi. Atitudinea naratorului nu este nici de aprobare nici de dezaprobare, este neutră. Totuşi, dacă citim cu atenţie, remarcăm anumite aluzii, un fel de a se atrage atenţia cititorului în mod indirect. În partea introductivă a naraţiunii Doamna Popescu, mama lui Ionel, pe care oaspetele dorea să-l felicite de ziua numelui, rosteşte de trei ori cuvântul *educaţie*, în numai două fraze. Ultima propoziţie pare chiar inutilă, repetând un lucru deja spus: „Şi nu ştiţi dv. bărbaţii cât timp ia unei femei educaţia unui copil, *mai ales când mama nu vrea să-l lase fără educaţie*". Cititorul mai cu experienţă poate deveni bănuitor, cu atât mai mult cu cât naratorul preia cuvântul numind „sănătoase" „părerile" mamei „în privinţa *educaţiei* copiilor". Naratorul pare a ne atrage atenţia către acest aspect, către educaţia copiilor.

Ca un răspuns la aceste păreri se aude vocea servitoarei: „Ionel nu s-astâmpără!". În continuare, mama îl laudă. Tot ca un ecou se aude vocea servitoarei, din nou alarmată. Astfel, cuvintele mamei apar într-un contrast evident cu „vocea" realităţii: „deştept" – „vrea să-mi răstoarne maşina". Admiraţia mamei e contrazisă de purtarea copilului. Există un permanent contrast între seninătatea şi mulţumirea mamei şi comportarea supărătoare a copilului, care nu dă nici un semn de bună creştere sau de inteligenţă. Mama îi face observaţii blânde, îl sărută, îl scuipă să nu-l deoache, îl priveşte cu admiraţie pe copilul care pare să producă în fiecare clipă o catastrofă, de unde panica slujnicei: „-Sări, coniţă!", „-Ţine-l, coniţă!" Mişcările copilului sunt violente: *răstoarnă*, *bate*, *trânteşte*, *atacă*, *se repede*, în contradicţie cu imaginea de „copilaş foarte drăguţ", care este numai aparentă. Se pare că în această naraţiune nici ţinuta militărească a copilului nu este văzută ca un simplu joc nevinovat. Naratorul insistă asupra violentelor urmări pe care le are imaginaţia copilului care se joacă de-a maiorul. Naratorul

folosește de 22 de ori cuvântul maior, dar nu din naivă simpatie, ci pentru a evidenția contrastul între termenii militari (inamic, asalt, neutralitate etc.) și universul mărunt al familiei, care îl protejează exagerat pe Ionel. Iată în text câteva din efectele acestui contrast: „micul maior", „ia pe maiorul în brațe și-l sărută", „mai sărută o dată dulce pe maioraşul", „maiorul sare de gâtul mamei", „maiorul lucrând cu lingura în cheseaua cu dulceață". Dar nu numai copilul, ci și doamna Popescu trăiește o închipuire. Ea îl privește ca pe un „ștrengar", „deștept", „om mare". Glasul ei e mereu iubitor, îngăduitor, admirativ, în timp ce faptele copilului ar cere o atitudine severă. Ea este orbită de dragoste și nu prea inteligentă; își vede fiul așa cum ar dori să fie, nu așa cum este în realitate. O amuză nespus că Ionel fumează, dar realitatea – leșinul copilului – arată că nu era nimic de râs în acest gest. În concluzie, există un contrast între ceea ce-și închipuie acest personaj – doamna Popescu – și realitate, între aparență și adevăr, cu precizarea că personajul crede că este sau dorește să pară mai bun decât este. Această opoziție dintre aparență și adevăr constituie izvorul râsului.

Citind *Vizită...*, avem impresia că vedem și auzim totul, ca și cum întâmplările s-ar desfășura pe o scenă. Micile narațiuni ale lui Caragiale (numite schițe) se înrudesc mult cu teatrul, datorită dialogului care acoperă o mare parte a textului, a unor semne de punctuație ce redau vorbirea personajelor, a prezentării mișcărilor și atitudinilor acestora.

Naratorul, care afișează naivitatea și pare netulburat de comportarea personajelor, dorește, de fapt, să le condamne atitudinea; el este *ironic*. A fi ironic înseamnă a sugera cu haz anumite lucruri, sau chiar a rosti cu umor exact invers decât ceea ce gândești.

Vizită... face parte din celebra culegere a lui I. L. Caragiale, *Momente și schițe*, o operă literară de cea mai mare importanță pentru literatura noastră, care trebuie citită încă din clasa a V-a.

Considerațiile de mai sus nu trebuie memorate. În clasa a V-a, elevul trebuie să povestească, să facă un rezumat, să caracterizeze sumar un personaj, pentru a-și forma o exprimare corectă, clară, cursivă. Dar este foarte important cum citește elevul mic. Ceea ce am spus despre *Vizită...* privind contrastele comice, schițarea personajelor, importanța limbajului, atitudinea

Scanned with OKEN Scanner

scriitorului este valabil pentru multe alte schiţe de Caragiale. Aceste observaţii sunt un ghid al atenţiei la lectură pentru şcolarul din clasa a V–a, care e bine să urmărească şi ceea ce nu se spune în text, dar se subînţelege, precum şi modul în care este realizată opera, astfel încât să producă cititorului o impresie sau alta. Un bun exerciţiu ar fi citirea câtorva schiţe (repetat, nu o singură dată) pentru a se vedea care este izvorul comicului, ce vor să pară personajele şi ce sunt ele în realitate, ce aluzii „nevinovate" face autorul, cum se desfăşoară dialogul. (D. B.)

George Coşbuc: MAMA

Mama este una dintre cele mai cunoscute poezii din literatura română, datorită sentimentului adânc omenesc pe care îl comunică, în versuri limpezi, cu o rimă perfectă, ce par a povesti o întâmplare reală. Dragostea dintre mamă şi fiu devine dramatică, datorită lungii despărţiri şi a incertitudinii revederii.

Iubirea filială e exprimată indirect, fără declaraţii, prin evocarea mamei în universul ei familiar. Gândul feciorului străbate privelişte a atât de cunoscută a locurilor natale, pătrunde în penumbra odăii în care se află mama şi se apropie de sufletul ei, pe care „jalea îl răpune". Sentimentele se conturează din *atmosfera* de pustietate şi apăsare, de *stingere*, pe care o creează cadrul exterior, natural (drumul spre căscioara singuratică) şi cel interior (odaia). Între aceste spaţii distingem un subtil acord: amestecul trist de lumină şi umbră pe care îl dau soarele la apus şi focul sărăcăcios din vatră, mişcarea monotonă a frunzişului şi ritmul torsului, senzaţia de singurătate.

Apele repezi, zbuciumate ca sufletul omenesc, plopii – copaci unduitori şi subţiri, foşnind tânguios ca un cântec de jale –, cărările neumblate devin un fel de sunet al tăcerii, al absenţei, ca şi trosnetul de vreascuri a căror flacără „geme". Îngemănarea de sunet şi lumină poartă pecetea tristeţii în metaforele: „Iar plopi în umedul amurg / Doinesc eterna jale" şi „flacăra lor geme". Pustiul de afară, în a cărui imensitate întunecată pare a

se pierde „căscioara“, şi acela al odăii luminate fantastic exteriorizează pustiul din inima mamei („Tu, inimă pustie“). Aşteptarea îndelungată şi frământarea provocată de îndoială i-au obosit de moarte sufletul, sfâşiindu-l între iluzii (precum acel părelnic deget bătând în geam) şi deznădejde.

Presimţindu-şi sfârşitul, dorinţa mamei de a-şi revedea feciorul creşte dramatic, raportându-se la forţe mai presus de om: „Aşa vrea poate Dumnezeu, / Aşa mi-e datul sorţii“.

Tensiunea sufletească nu provoacă nici o agitaţie exterioară, dimpotrivă, împietreşte pe femeia îndureratã. Cuvintele şi gesturile ei încetinite de suferinţă se frâng, privirea devine fixă, neliniştea şi chinul retrag pe om în adâncuri lăuntrice făcându-l să participe tot mai puţin la ceea ce se întâmplă în jur. Poezia se compune din scene de o imobilitate aproape picturală, impresie accentuată de dispunerea umbrelor şi luminilor: priveliştea unor cărări pustii în lumina apusului, mama torcând între umbrele fantastice ale focului, cele două orfane surprinse în aceeaşi îndeletnicire, mama tăcând îngândurată, cu ochii nemişcaţi, cu fusul deşirat la picioare, sau plângând lângă vatră în noaptea târzie.

Ca în multe portrete atrag atenţia ochii şi mâinile. Imobilitatea lor este manifestarea durerii care încremeneşte omul, oprind parcă viaţa în loc: „Te uiţi la el şi nu-l ridici, / Şi fetele se mirã.“ Propoziţiile principale unite prin conjuncţia *şi* transcriu această discontinuitate a mişcării, stagnare a existenţei încremenite în durere.

Naivitatea „copilelor“ în contrast cu grija apăsătoare a mamei măreşte impresia de părăsire a celei rămase fără nici un sprijin. Din mărturisirea ei aflăm că pierind închipuirile fericite zămislite de dor, elanul vital se stinge în umbrele morţii.

Cercul amintirii, care a făcut prezent chipul mamei, se închide cu notaţii despre natură, sugerând că mama îndură neodihna vântului, apăsarea norilor, negura nopţii.

Mamă şi fiu se găsesc prin puterea iubirii unul în preajma celuilalt, ea auzindu-l cum bate în geam, el închipuindu-şi-o într-o seară ca atâtea altele, într-o prelungă întunecare sufletească. (D. B.)

Scanned with OKEN Scanner

Ioan Neniţescu: ŢARA MEA

Ca orice poezie patriotică, *Ţara mea* urmăreşte definirea ideii de ţară şi a sentimentelor faţă de ea. Acest lucru se face de obicei în mod direct, poeziile patriotice fiind profund lirice.

În poezia lui Ioan Neniţescu se observă în primul rând repetarea la începutul versului iniţial al primelor strofe a cuvântului–cheie „acolo." Acest termen arată că poetul se referă la un loc anume, pe care îl determină prin versurile următoare. Desigur, repetiţia nu este întâmplătoare. Apare limpede ideea că patria este un loc unic, inconfundabil.

Primele trei strofe conţin o enumeraţie – ai cărei termeni sunt introduşi prin cuvântul „acolo": „unde–s nalţi stejari", „stânci şi munţi", „cer senin" –, care defineşte spaţiul unic al patriei în cuvinte simple, însă relevante. Termenii „stejari", „stânci", „munţi", „cer" (cu epitetul „senin") au un sens figurat. Peisajul apare ca termen de comparaţie pentru oamenii care stăpânesc plaiurile ţării. „Flăcăii cu piepturile tari" sunt ca „stejarii", întrucât stejarul este un arbore falnic, rezistent la urgiile vremii, impunător şi frumos, iar frunzele sale simbolizează (au devenit chiar semn al triumfului), victoria (de aceea apar şi pe tresele gradelor superioare). În numeroase creaţii literare, stejarul apare nu ca un simplu element al naturii, ci semnificând forţa, bărbăţia, biruinţa. „Voinicii cei cu peri cărunţi", adică bătrânii luptători ai ţării, sunt comparaţi cu „stâncile" şi „munţii". Ideea implicată aici e că aceşti oameni sunt la fel de neclintiţi în voinţa lor ca piatra, că au măreţia munţilor şi duritatea stâncii. Femeile, al căror zâmbet este asemuit cu „cerul senin", se definesc prin frumuseţe şi gingăşie. Azurul cerului reprezintă puritatea şi frumuseţea, bunătatea şi graţia. Înfăţişarea lor celestă nu le împiedică însă pe aceste femei de a–şi educa fiii ca pe nişte viitori luptători.

Dacă primele trei strofe se încadrează într–o amplă şi complexă enumeraţie (din acest motiv după ultimul vers apare

virgula), strofa a patra constituie încheierea frazei poetice printr–o exclamaţie simplă şi cuprinzătoare, ca un rezumat al cuvintelor de mai înainte; accentul cade pe „ţara" şi „neamul". Un singur epitet: „românesc" împodobeşte aceste patru versuri. El este însă sugestiv tocmai pentru că este singular şi simplu. Poetul pare a spune că un lucru evident nu mai trebuie explicat prin cuvinte. Spunând „românesc", el spune totul. Cuvintele „meu", „mea", subliniind legătura dintre poet, ţară şi popor, accentuează prin repetarea lor intensitatea sentimentului de mândrie naţională. Antonimele „să mor" – „să trăiesc", unite de cuvântul „acolo" (în ţara mea) rezumă ideea că fiinţa omenească, cu ceea ce are ea triumfător – viaţa –, şi cu durerea morţii prefăcută în seninătate, nu poate exista cu adevărat decât în ţinutul patriei.

Poezia continuă cu o nouă serie enumerativă – dispusă simetric faţă de cea dintâi – care evocă trecutul eroic al poporului nostru şi completează definirea noţiunii de patrie. Pământul ţării nu este numai privelişte, cu munţi şi păduri de stejar, ci şi păstrătorul de urme ale Istoriei. Epitetul „bătrâne", care se foloseşte de obicei în legătură cu fiinţele, este mai expresiv decât „vechi", are o mai mare vibraţie poetică, deoarece sugerează ideea măreţiei unui trecut încă viu. Cuvântul „dor", atât de frecvent în poezia noastră populară, şi cuvântul „moşie", cu înţelesul său vechi de „patrie", se îmbină într–o frumoasă exprimare figurată: „dorul de moşie / Întotdeauna drept a stat."

Poezia se încheie cu aceeaşi strofă–refren, concluzivă („Acolo este ţara mea / Şi neamul meu cel românesc / Acolo eu să mor aş vrea, / Acolo vreau eu să trăiesc!"), care amplifică, prin repetiţie, ideile amintite, întregind ce–a de–a doua frază lirică (poetică). Parcă totul al fi fost spus dintr–o răsuflare. Devine transparentă relaţia dintre conţinut şi titlu. Ţara e un tărâm cum nu se află altul, în care poporul este desăvârşit ca şi natura care l–a zămislit. Aceste minunate alcătuiri – patria şi popor –, nu se pot defini decât cu simplitate plină de rezonanţă: „ţara mea", „neamul meu cel românesc". În veşmântul sonor al cuvintelor, sentimentul iubirii de ţară răsună grav, ca o chemare la izvoarele neamului. (D. B.)

Scanned with OKEN Scanner

I. Al. Brătescu–Voineşti: **PUIUL**

I. Al. Brătescu–Voineşti povesteşte cu intensă bucurie şi cu talent, manifestând interes pentru toate aspectele vieţii, pe care le înregistrează minuţios, uimit, încântat. Acestui scriitor îi place să istorisească întâmplari cu evidente învăţăminte. O face cursiv şi limpede, precum povestitorii mai vechi.

Puiul impresionează prin înduioşătoarea nefericire a unui puişor de prepeliţă, rănit la o aripă şi lăsat să moară singur, de gerul iernii, de către prepeliţa–mamă, care nu–l mai poate lua în marea călătorie spre ţările calde. Această povestire se potriveşte perfect unei lecturi naive, sentimentale, fără nici o intenţie de înţelegere mai adâncă ori de studiere a textului sub aspectul frumuseţii artistice. Prozatorul apelează la cele mai fireşti sentimente ale cititorului, precum curiozitatea faţă de viaţa necuvântătoarelor şi mila faţă de o biată pasăre rănită. Textul se adresează în primul rând copiilor, căci puişorul este şi el „un copil" al prepeliţei, iar autorul aşează ca moto al povestirii un semnificativ îndemn: „Sandi, să asculţi pe mămica!" De la aceste vorbe, pe care le vom pune în legătură cu titlul, va trebui să începem o lectură puţin mai atentă a povestirii. Dacă o istorisire care priveşte numai viaţa păsărilor e precedată de un sfat adresat lui Sandi sau oricărui copil, înseamnă că ea este pilduitoare pentru puiul de om, întocmai ca o fabulă pentru adulţi. Pe de altă parte, scriitorul putea imagina şi altfel o întâmplare cu tâlc, fără să–şi aleagă personajele din universul natural. Prin urmare, descoperim un dublu interes al autorului: curiozitatea faţă de întâmplările mărunte, neştiute, din natură, faţă de modul de viaţă al păsărilor, faţă de obiceiurile lor, faţă de dramele lor posibile şi analogia (corespondenţa, asemănarea) cu lumea oamenilor. Morala, învăţătura care se detaşează din text priveşte, desigur, universul uman, nu pe acela al prepeliţelor. Dar o operă literară nu se scrie înainte de orice pentru a transmite sfaturi şi principii de viaţă. Autorul *umanizează* vieţuitoarele înaripate, căci tot ceea

ce priveşte omul cu interes şi participare sufletească se *umanizează*, capătă trăsături omeneşti. Or, acest lucru nu se mai întâmplă în fabule, unde *animalul* nu este decât o caricatură a unor soiuri de oameni. În *Puiul* suntem impresionaţi, pe de o parte, de faptul că scriitorul se lasă cucerit de infinitele aspecte ale naturii, de farmecul tainic al înfăţişării şi obiceiurilor vieţuitoarelor, încât aceste obiceiuri, de fapt instinctive, par dictate de o conştiinţă, iar pe de altă parte, de exemplele pe care le oferă natura, exemple ce se constituie în adevărate modele de comportament uman. Pentru aceasta este necesară cunoaşterea adâncă a ambelor lumi: aceea a vieţuitoarelor şi aceea a oamenilor. Nu mai puţin adevărat este faptul că există instincte care le unesc, precum instinctul matern, atât de fin nuanţat în *Puiul*.

Să observăm în text imaginile concrete ale iubirii de mamă. Ea transpare încă din grija pentru clădirea cuibului, viitor adăpost al puişorilor. L-a făcut îndată ce şi-a recăpătat forţele după lungul drum, şi l-a aşezat „mai sus, ca să nu i-l înece ploile". O nemărginită grijă are pasărea-mamă şi faţă de ouă, „mici ca nişte cofeturi" – notează autorul cu acea tandreţe de care vorbeam, în legătură cu viaţa zburătoarelor. El se adresează unui copil, ajutându-i înţelegerea prin exemple cunoscute din universul domestic: „Ai văzut cum stă găina pe ouă? Aşa sta şi ea..." Cu dragoste paternă, povestitorul îndrumă conoaşterea copilului, îi arată tainele vieţii, îl învaţă, mai ales, să observe cu atenţie, să nu treacă superficial peste aspecte ale vieţii care par banale, dar care, privite îndeaproape, pot deştepta un mare interes. Prepeliţa îndură obositoarea veghe a clocitului pentru ca nici o picătură de ploaie să nu atingă ouăle. Pentru a convinge mai bine pe cititor (şi pe ascultător) de dragostea prepeliţei, scriitorul descrie cu o gingăşie care trădează propria lui dragoste pentru puii de pasăre, drăgălăşenia vlăstarelor prepeliţei. Cum să nu fie aceştia iubiţi când sunt atât de „drăguţi", „goi ca puii de vrabie" (o altă comparaţie care-l ajută pe copil să înţeleagă, să şi-i închipuie, vrabia fiindu-i foarte cunoscută), „îmbrăcaţi cu puf galben", „parcă erau şapte gogoşi de mătase". În general, obiectele şi fiinţele mici stârnesc duioşia (astfel se explică existenţa diminutivelor în limbă – „puişor"). Puii tuturor vieţuitoarelor, chiar ai celor mai dizgraţioase sunt „drăguţi" pentru că sunt

Scanned with OKEN Scanner

neajutoraţi, cerând ocrotire, pentru că sunt nevinovaţi, întocmai ca puiul de om. Gingăşia şi candoarea puilor apare şi în felul în care erau hrăniţi. O lăcustă „fărâmiţată" de prepeliţă „în bucăţele mici", ei o mănâncă „cu cioculeţele". Imitarea ciugulitului e „sonoră": „pic! pic! pic!" (onomatopeea). Lumea celor mici este o „lume a diminutivelor", totul este mărunt în acest univers, este adus la dimensiunea lor. Un pui neatent la chemarea prepeliţei, e prins şi ţinut puţin în palma unui flăcău. Iubirea mamei se vede în grija cu care–l sfătuieşte, fără să–l certe, mângâindu–l ca să–i treacă spaima. Dragostea părintească apare, deci, în strădania neobosită a prepeliţei de a asigura adăpostul şi hrana puilor, de a–i apăra de orice primejdie, prin sfat şi supraveghere, în capacitatea de a ierta, de a consola, de a–i feri de suferinţă, dar mai ales în hotărârea de a–i pregăti pentru viaţă, pentru vremea când vor ieşi de sub ocrotirea aripilor ei. Pentru aceasta sunt „lecţiile de zbor". Desigur, nu trebuie uitată acea primă expresie a dragostei de mamă: bucuria de a–i privi şi de a–i vedea crescând pe puişori. Există, însă, momente în care sentimentele materne fireşti cresc, parcă din izvoare nebănuite. Aşa se întâmplă atunci când viaţa puilor este ameninţată. Prepeliţa şi puişorii trec prin stări de mare încordare şi teamă, atunci când pe mirişte lor, într–o după–amiază de august, soseşte un vânător, însoţit de câinele lui. Puii, de a căror drăgălăşenie autorul nu uită niciodată, „au ridicat toţi în sus capetele cu ochişorii ca nişte mărgele negre", ascultând speriaţi, neînţelegând. Este o situaţie limită, adică aparent fără ieşire, căci tocmai dinspre lăstarul în care s–ar fi putut adăposti, venea vânătorul. Prepeliţa „a rămas încremenită", iar puii „lipiţi cu pământul", cu poruncă să nu se mişte cu nici un preţ. Încordarea se exprimă prin tăcere (marcată şi prin şoapta mamei, fâşâitul câinelui, clipirea ochilor), prin nemişcarea totală (a se observa participiile, ca expresie a pasivităţii), prin ascuţirea simţurilor („Uite–l: piciorul lui e acum aşa de aproape de ei, încât văd cum i se urcă o furnică pe carâmbul cizmei. Vai! cum le bate inima."), prin acţiunea disperată şi atât de riscantă a prepeliţei. Ea „zboară ras cu pământul, la doi paşi de botul câinelui", prefăcându–se rănită şi salvându–se în lăstar. Numai spaima cumplită, panica pe care i–o stârnise primejdia determină o asemenea concentrare şi iniţiativă în acţiune, din partea prepeliţei.

Scanned with OKEN Scanner

Nicicând nu apare mai intensă dragostea de mamă ca atunci când ea este silită să asiste neputincioasă la suferinţele puiului său. Este o imagine plină de dramatism a iubirii materne, care devine sfâşietoare în finalul povestirii. Negăsindu-şi puiul, prepeliţa este disperată. Apoi, înţelegând gravitatea accidentului, faptul că puişorul nu va mai putea zbura spre ţările calde, ea îşi ascunde durerea, „silindu-se să nu plângă" şi, atunci când, tot din dragoste maternă – căci îşi salva ceilalţi puişori – este obligată să-l abandoneze pe cel rănit, prepeliţa „nu se uită înapoi, ca să nu-i slăbească hotărârea".

Punctul culminant al acestui subiect îl constituie sfâşietoarea luptă ce se dă „în inima bietei prepeliţe". Ea ar fi vrut să se rupă în două: jumătate să plece cu copiii sănătoşi, (...) iar jumătate să rămâie cu puiul schilod". În primul rând trebuie să observăm luciditatea prepeliţei, adică acea capacitate de a privi în faţă realitatea, de a nu-şi face iluzii în privinţa faptului că puiul rănit sau întreaga familie ar putea rezista cumva la gerul iernii. Nici nu-şi poate închipui că puişorul, o dată părăsit, s-ar mai putea salva în vreun fel. Aceasta dezvăluie o cunoaştere adâncă a legilor vieţii, a legilor aspre ale supravieţuirii. De fapt, a rămâne alături de puiul bolnav ar fi însemnat pentru prepeliţă să contrazică legile naturii, acel instinct de migraţie al speciei, ceea ce nu putea echivala decât cu moartea. A-şi părăsi copilul nefericit este împotriva iubirii ei de mamă. Fireşte că ea trebuie să urmeze drumul dintotdeauna al speciei ei, care nu poate fi abătut de nici un *accident* pentru că, în mod necesar, numai acesta îi poate salva pe ceilalţi puişori. Aceasta este şi importanta *lecţie* pe care o oferă textul. Legile naturii, ca şi legile vieţii omeneşti, nu iartă şi nu pot fi schimbate. Rănirea puiului s-a produs dintr-o măruntă neascultare a sfatului mamei, dar consecinţele ei au fost dezastruase. Iată cu ce preţ imens *ne învaţă* natura. Iată de ce „Sandi" trebuie „s-o asculte pe mămica".

De fapt, scriitorul nu şi-a ales întâmplător ca personaje, din întreaga lume a necuvântătoarelor, nişte păsări. Poate că în raport cu nici o altă vieţuitoare nu s-a manifestat mai limpede capacitatea omului de a stabili corespondenţe, analogii, în ceea ce priveşte soarta, destinul, întâmplările vieţii şi, nu mai departe, instinctul matern. Nu există, oare, în limba română atâtea expresii care ilustrează această idee: „sub aripa mamei", „aripile

Scanned with OKEN Scanner

ocrotitoare ale mamei", „l-a luat sub aripă", „a ţine sub aripă" (pe cineva), „a-şi lua zborul" (în viaţă), „zborul vieţii", „a-şi deschide aripile" (spre viaţă), „şi-a frânt aripa" (a suferit un mare eşec). Analogia om–pasăre este foarte frecventă în literatură.

În ceea ce priveşte cerinţa de a imagina un alt sfârşit pentru această povestire, trebuie pornit de la precizarea că o operă literară, dacă este izbutită, nu poate avea alt deznodământ decât acela pe care îl are. Deznodământul decurge în mod necesar, obligatoriu, din felul în care şi-a conceput autorul întregul subiect şi tratarea lui, astfel că o altă încheiere nu ar putea fi decât falsă, neconvingătoare, neverosimilă, adică greu de crezut, pentru că ar contrazice logica artistică a textului. Totuşi, orice operă literară îndeamnă la meditaţie, la visare, la regândirea conţinutului din felurite puncte de vedere, în funcţie de acela care o citeşte. Este modul de a colabora cu scriitorul al cititorului (colaborare mai activă în cazul textelor moderne). Ne-am putea închipui că prepeliţa a rămas cu toţi puii săi şi au murit de frig, că puişorul rănit a rezistat la frigul unei ierni, întâmplător mai blânde, că a fost găsit de un om, îngrijit şi salvat, că s-a vindecat în chip miraculos, urmându-şi cu întârziere mama – toate finaluri optimiste, dar neconvingătoare, false. Putem să ne închipuim, de asemenea, că prepeliţa şi-a ucis puiul înainte de a pleca pentru a-l scuti de suferinţă – greu de crezut! Şi aşa mai departe. Pentru a construi un alt deznodământ ar trebui să reconstruim întreaga povestire. (D. B.)

Tudor Arghezi: **BADE IOANE...**

Întinsele teritorii ale liricii argheziene pot fi şi au fost comparate cu tărâmul eminescian, pentru că în ambele cazuri vocea poetului a schimbat harta poeziei româneşti. Căutarea lui Dumnezeu, iubirea, moartea, rânduielile sociale, „fărâma" de existenţă a copiilor, alături de însăşi arta creaţiei sunt feţele omenescului ce au frământat conştiinţa artistică a acestui poet.. Primul său volum de versuri, apărut în 1927, este şi cel mai mult

studiat în şcoală: *Cuvinte potrivite*. Titlul dezvăluie puterea poetului de a lucra asupra vorbelor cum ai lucra o materie palpabilă, cu modestie şi răbdare.

Ţăranii uniţi cu brazda lor îi sunt poetului începători de lume, strămoşi văzuţi uneori ca nişte zeităţi.

Poezia *Bade Ioane...* este o poezie despre ţăran, dar în acelaşi timp despre meşteşugul de a zămisli poezia.

Orice text literar, dar mai ales cel poetic, oferă o suprafaţă vizibilă (cuvinte şi fraze cu înţelesul lor imediat) şi păstrează adâncimi ale înţelesului, sensuri ascunse, la care se poate ajunge prin observarea atentă a termenilor, a construcţiilor şi prin gândire asupra lor, din afara şi din interiorul textului. Poezia foloseşte forme concentrate şi surprinzătoare; poezia explică, nu spune atunci când pare că o face. Prima treaptă a interpretării o constituie citirea atentă a titlului. Vocativul şi apelativul popular *Bade* anunţă o adresare directă. Poezia se adresează, prin urmare, lui „Badea Ion", adică unui ţăran, dar, pentru că se foloseşte cel mai comun nume românesc (mai ales în rândul ţăranilor), înţelegem că se adresează oricărui ţăran, tuturor ţăranilor, întregii ţărănimi. Acest lucru se pricepe uşor după lectură. Important este să aflăm de ce autorul a ales o asemenea formă. Adresarea la singular este mai convingătoare, mai firească, fiindcă este mai sinceră şi mai apropiată, mai omenească.

În această poezie persoana întâi a celui care vorbeşte reprezintă chiar persoana poetului (ceea ce nu se întâmplă întotodeauna când se foloseşte persoana întâi în poeziile ce exprimă sentimente în mod direct).

Poezia are trei strofe, şi dacă urmărim unitatea lor de conţinut, observăm că în prima se realizează un portret al ţăranului român, continuat în strofa a doua prin detaşarea unei trăsături dominante şi a unui mare eveniment în destinul ţărănimii; ultima strofă întregeşte portretul, poetul simţindu-se un mărunt stihuitor în faţa creaţiei artistice a ţăranului.

Poezia se poate segmenta şi altfel, tot ternar: prima parte, marcată de condiţional (*m-aş gândi*, *ţi-ar* mai *fi* pe plac, *ţi-aş cânta*, *ţi-ar plăcea*) şi conjunctiv (*să-ţi fac*, *să* mai *fie*) exprimă dorinţa de a închina un cântec ţăranului, dar şi o oarecare nesiguranţă, venind din necunoaşterea tainelor sufletului acestuia. Partea a doua, începând cu „Bărbat ai fost" fixează existenţa în

Scanned with OKEN Scanner

timp a ţăranului (*veacuri, ceasul*), „istoria" lui, faptele obiective, şi din acest motiv tonul devine ferm în raport cu cel iniţial, parcă şoptit. Modul verbal este acela al acţiunii reale, indicativul, iar timpul – perfectul compus, timpul amintirii, al povestirii: *ai fost, ai purtat, ai sunat, ai înviat, ai deşteptat, v–aţi dovedit*. Formele respective sunt interferate de două verbe la prezent: *spune* şi *mărturisesc*, ambele cu referire la dovada vie, *prezentă* (*pământul* şi *ţara*) a marilor calităţi ale ţăranului. Această parte, a doua, dezvoltă argumentele admiraţiei poetului care intenţioncază „să facă un cântec", iar ultima strofă consemnează imposibilitatea de a–l face. În mod curios textul apare ca expresie a neputinţei poetului de a scrie o poezie (din timpurile vechi ale literaturii, *cântec* înseamnă şi poezie, artă). Acesta e mai curând un procedeu literar decât o situaţie reală, în sensul că sentimentele poetului nu–şi află cuvinte pe măsură.

În *Bade Ioane...* auzim o singură *voce*, a poetului, căruia nu i se răspunde. Ne aflăm, prin urmare, în faţa unui monolog liric, scris spre lauda ţăranului, având, aşadar, un caracter de odă. Oda este o poezie de elogiere, de slăvire, pornind dintr–o enormă admiraţie pentru o personalitate, un eveniment, o ţară, un popor etc.; e o poezie a adresării directe ca şi *Bade Ioane...* Caracterul de odă defineşte atitudinea poetului.

Relaţia pronominală inclusă în comunicare, *eu*–ul poetului şi *tu*–ul adresării, stabilită încă din primul vers, creează o permanentă legătură între două fiinţe care aparţin unor categorii umane distincte ca mod de existenţă, apropie două vârste ale culturii, cea străveche a ţărănimii şi cea nouă a poeziei culte, a societăţii moderne; două vârste ale aceluiaşi popor şi două lumi se leagă prin iubire. Aşa cum „Badea Ion" îi reprezintă pe toţi lucrătorii pământului şi poetul – dincolo de arta sa, firească, de posibilitatea de a cânta, de a scrie – ne reprezintă pe noi toţi. Cântecul său e *nou* pentru că toţi suntem *noi* faţă de ţărănime, cea mai veche formă de existenţă românească fiind societatea agrară.

Să descifrăm poemul vers cu vers.

În primul şi al doilea, scrise parcă în proză, surprinde atitudinea familiară. *Poetul* pare a se aşeza gospodăreşte lângă „badea Ion", cu gândul să–i facă o bucurie, un dar. În această esenţă a comunicării apare însă fiorul de îndoială: „de ţi–ar mai fi pe plac". Poate el şti ce anume i–ar mai place ţăranului? Ar

Scanned with OKEN Scanner

vrea să-i dăruiască un cântec, din preţuire, dragoste, recunoştinţă, poate chiar dintr-un sentiment de neprecizată vinovăţie, dar o îndoială îl tulbură: mai poate ajunge la sufletul tainic al ţăranului? În cuvintele simple citate mai sus e cuprinsă sfiala iubirii.

În următoarea frază lirică (versurile 3, 4), *poetul* pare a fi cutremurat de sunetul prelung şi străvechi al „buciumului". Cântarea buciumului e răscolitoare, căci vine din adâncurile timpului, aduce vraja şi zbuciumul altor vremuri (era adesea semnal de întâmplări grozave, de primejdie sau de moarte), de aceea „sună prea departe", *departe* în timp şi *departe*, pentru că are ecouri prelungi în sufletele noastre.

În versul următor poetul îşi defineşte elementar arta ca „mută", adică *scrisă*, pentru a se face înţeles de ţăran a cărui artă literară nu a fost niciodată scrisă, ci orală, făcând aluzie la două ere de creaţie spirituală, cea tradiţională, populară şi cea cultă. Sintagma, care mimează un fel de stângăcie a exprimării: *muteşte*, mărturiseşte dorinţa de apropiere sufletească, dar şi mişcarea culturii spre alte forme.

În acelaşi timp exprimă adâncimea iubirii, căci un cântec izvorât din dragoste, dar „mut" este cu atât mai sincer. Aceste înţelesuri sunt puse în lumină de surprinzătoarea vecinătate a unor termeni ale căror sensuri se contrazic reciproc: „a cânta" şi „muteşte" (figură de stil numită *oximoron*). Cântecul în acest context este forma proprie artistului cult de a cinsti pe ţăran printr-un gest purtând modestia unei iubiri profunde.

Versul dezvăluie posibila interpretare a textului ca întâlnire a două feluri de *a cânta*.

În întrebarea ce urmează, se foloseşte forma veche a cuvântului vers, care trimite la vechile cântece populare „de bărbăţie şi de vitejie" – baladele. Ele probează virtuţile eroice ale celor care le-au creat.

Se confirmă această înţelegere prin termenul „bărbat" („Bărbat ai fost") echivalent cu atributele: puternic, dârz, vrednic, demn; „bărbat" este gramatical un adjectiv, iar stilistic un epitet. Mărturia acestei bărbăţii o poartă *pământul*, cu care ţăranul se identifică. Lucrarea pământului cuprinde în ea şi o atitudine de rugă, de pietate faţă de ceva sacru. La început pământul era chiar o zeitate, iar rodnicia lui, un semn al graţiei divine. Arghezi s-a gândit şi la mişcarea ritualică ce însoţeşte rugăciunea creştină:

Scanned with OKEN Scanner

atingerea evlavioasă a pământului cu genunchii şi cu fruntea, ori numai cu mâna dreaptă.

Termenii „ogoarele şi ţara" concretizează noţiunea prin perspectiva vastă a pământului cultivat, a civilizaţiei.

Versurile 8–11 confirmă o anumită simetrie a argumentaţiei („o spune / Pământul"; „Mărturisesc ogoarele şi ţara"), producând impresia de stăruinţă în efort, de ciclu neîntrerupt al prefacerii naturii.

Versul „Că ţi-ai purtat prin veacuri greu povara" se referă la ţăranii din toate timpurile, un lanţ nesfârşit de generaţii, invocate în strofa a doua, care au purtat „greu povara" prin veacuri. Ţara s-a aşezat, „s-a clădit" pe temelia sacrificiului lor. Expresia e figurată: „povara", „sânge", „sudoare". Se detaşează imaginea simbolică a unui ţăran uriaş trecând prin secole încovoiat de poverile care îi apleacă faţa spre pământ.

Conectând această imagine la strofa a doua, efectul stilistic al metaforelor dezrobirii se amplifică grandios. Sugestia unui timp al renaşterii („Ceasul deşteptării"), un moment al zguduirii temeliilor lumii, ce „deşteaptă şi morţii" pentru marea înviere, aminteşte atmosfera poeziei lui Octavian Goga, în ciuda distanţei dintre aceste două voci ale poeziei noastre. Jertfa şi munca („sânge şi sudori"), legând trecutul de viitor („morţii" – strămoşii de „strănepoţi"), timpuri mereu solidare cu prezentul pentru ţăran, sunt combustia subterană a unui seism istoric. Ţăranul se ridică pe o altă treaptă a umanităţii lui, a existenţei lui. Deşteptarea morţilor, construcţie hiperbolică elogiind forţa miraculoasă a ţărănimii răzvrătite, revelează tensiunea stilistică a rostirii poetice.

Poemul se încheie cu două versuri izolate de corpul textului, prin care se conchide că *poetului* îi este imposibil să mai facă ţăranului „un cântec", sub motivul artei sale insuficiente: „Să-ţi fac un cântec? Vorbele-mi sunt goale/ Şi nu au frumuseţea din cântecele tale." (Care sunt acele „cântece"? Desigur literatura populară, mai ales cea în versuri, doine, balade, colinde.) Micşorându-se pe sine printr-o exagerare cu intenţie, poetul înalţă personalitatea artistică a ţăranilor. Aceasta nu este, firește, numai o nouă expresie a sentimentelor, ci şi o tehnică literară. A folosit-o şi Eminescu într-un poem foarte cunoscut.

Ultima strofă e un fel de concluzie, legată de aspectul dubitativ (de îndoială, nehotărâre) iniţial prin interogaţia poetică. Certitudinea meritelor ţăranului, a cărui virtute culminantă –

talentul artistic e argument suprem în pledoaria cuprinsă în poezie – descumpăneşte pe *poet*. Sunt fraţi întru cântare poetul şi ţăranul, dar ultimul aşează în cântecele lui o frumuseţe alături de care orice altă stihuire se va dovedi inexpresivă, „goală", zadarnică.

Într-un cuvânt, *Bade Ioane...* dezvăluie fiinţa exemplară a ţăranului român. Nedreapta suferinţă, modestia, forţa creatoare apar şi la Octavian Goga ca proprii lumii ţărăneşti. Capătă proeminenţă în text momentul răzbunării silniciilor seculare – la Goga ca o povestire, la Arghezi ca un fapt împlinit. Îi apropie pe cei doi mari poeţi smerenia în faţa truditorilor pământului şi ctitorilor ţării.

Limba în care scrie Arghezi este apropiată de aceea a ţăranului, artistul împrumutând de la confratele din veac privirea şi vorbirea îndreptate spre miezul lucrurilor. Expresii precum „povara", „ţara / Clădită-n suferinţă", „ceasul dezrobirii", „ai deşteptat şi morţii", „vorbele-mi sunt goale", „nu au frumuseţea din cântecele tale", decupate din text, par banale ca imagini artistice; chiar „sânge şi sudoare" nu se distinge printr-o originalitate deosebită. În ce constă atunci puterea de seducţie a acestor versuri pe o temă atât de cunoscută? Ceea ce emoţionează este însăşi această lipsă de căutare a „stilului", această „spontaneitate", începând cu afectuosul „bade Ioane", adresare simplă şi plină de iubire cu care Arghezi se aşează lângă ţăran ca să-l aline cu un cântec, să-i arate că noi cei de acum nu l-am uitat, că vrem să-l înţelegem pe el, nebiruitul şi obiditul „badea Ion". Firescul comunicării izvorâte din adâncimea sentimentului produce vibraţia lirică.

Simplitatea în literatură se „construieşte" însă cu mijloacele artei, nu apare spontan. Arta „firescului" arghezian este dintre cele mai înalte. (D. B.)

Mihail Sadoveanu: DOMNU TRANDAFIR

Povestirea *Domnu Trandafir* este concepută ca o scrisoare. În câteva rânduri, autorul se adresează direct destinatarului, numindu-l cu afecţiune: „prietene", „frate dragă" şi îi comunică

intenţia sa de a–i vorbi despre domnul Trandafir, fostul său învăţător. Înţelegem că i–a mai vorbit, deoarece spune că îi va vorbi *şi* în această scrisoare despre omul care l–a învăţat carte. Din acest motiv, tonul autorului este cald, apropiat, familiar. Naraţiunea este o evocare, adică o reînviere a unor întâmplări trecute, în aşa fel încât ele să pară că se desfăşoară înaintea ochilor noştri. Textele în care sunt povestite amintiri din viaţa autorului au un caracter memorialistic. Ele sunt convingătoare prin faptul că se referă la o realitate trăită, nu imaginară. În fragmentele din manual, Mihail Sadoveanu evocă chipul luminos al învăţătorului său, în cadrul mai larg al amintirilor din copilărie, petrecută într–un vechi târguşor moldovenesc, de la malul Siretului. Întreaga povestire respiră o atmosferă de lumină blândă, învăluitoare, de uşor regret pentru timpul care nu se mai întoarce decât în amintire. Tonul este plin de căldură, fiindcă vârsta cea mai nevinovată, când nimic rău şi urât nu putea să existe, stârneşte duioşie şi melancolie.

Întors după multă vreme în târguşorul natal, omul matur este cuprins de un fel de nelinişte a aducerii aminte. El colindă „în lung şi în lat locurile cunoscute“, spunând că „au rămas vii“ pentru sufletul său „întâmplările luminoase ale copilăriei“. Ca şi în cazul lui Creangă, şi în acest text sadovenian copilăria apare ca o vârstă a fericirii depline, ca un timp aflat mereu în lumină, neumbrit de nimic, de nici o tristeţe, de nici o grijă, de nici o tulburare. Fireşte că o astfel de privire asupra acestei vârste este înseninată şi de trecerea anilor, care vor fi şters orice adumbrire. Întâmplările primei vârste omeneşti i–au rămas *vii* omului matur, pentru că sufletul copilului descoperă ca pe un miracol lumea, viaţa, iar sufletul aceleiaşi fiinţe, peste care s–au aşezat valurile vremii, a rămas la fel de proaspăt, de deschis la frumuseţea vieţii, deşi acea lume a apus. Distanţa în timp este subliniată şi gramatical prin folosirea repetată a perfectului compus pentru prezentul povestirii: „Am văzut“, „Am văzut iarăşi“, „Şi–am mai văzut“, „Pe toate le–am văzut“, „M–au înfiorat“, „M–au bucurat“. Timpul copilăriei este imperfectul, un trecut care arată repetarea acţiunii verbale, ca şi cum aceasta nu ar fi încetat: „Mă scăldam cu dracii de sama mea“, „Ne bălăceam“, „Ne ungeam cu nomol“, „ne alungam,“ „ne jucam de–a ascunsul“. Sub soarele verii, pe malul Siretului, în „întinsele zăvoaie de sălcii cenuşii“, în

Scanned with OKEN Scanner

„desişurile cu mure", „prin poieni", sau noaptea, în „şurile dărăpănate", jocul copiilor izbucnea poleit de orbitoarele culori ale naturii („curcubeo de stropi"), în fiorii colţurilor negre. Povestitorul îşi aminteşte naivitatea spaimelor de atunci ca şi cum le-ar retrăi: „intram cu grozavă frică de bursuci", „Cu cât fior căutam prin colţuri negre". Râsul şi mişcarea dezlănţuită a trupurilor tinere dau cititorului senzaţia de izbucnire curată şi nestăvilită a unei vârste când omul trăieşte în inocenţă ca şi natura.

Cel mai mult, însă, M. Sadoveanu doreşte să revadă locul „unde odată era şcoala". El notează cu nostalgie: „numai locul a rămas". Această suprafaţă goală se însufleţeşte, sub privirea încărcată de amintiri, de „freamătul de copii" din prima dimineaţă de elev, de bucuria pe care o dădeau iernile cu „uriaşi de zăpadă". În mijlocul acestei lumi reînsufleţite cu puterile sufletului se înalţă figura Domnului Trandafir. Observăm că maturul îl numeşte, după atâţia ani, tot Domnu Trandafir, că i-a rămas de-a lungul vieţii, *învăţător*. Intrăm în partea a doua a evocării, în care amintirile refac portretul unui om de o nespusă bunătate şi modestie. Prima amintire care revine din întunericul timpului este momentul în care copiii primeau din mâna învăţătorului câte două pere „de gustare" la începutul vacanţei. Portretul fizic este sumar şi reţinem din el amănuntul semnificativ al ochilor „foarte blajini" ai învăţătorului. Povestitorul însuşi atrage atenţia că nu va vorbi despre gramatică sau aritmetică, adică despre ceea ce i-ar fi putut învăţa oricare alt dascăl, ci mai ales despre „învăţătura cealaltă, sufletească" pe care le-o da Domnul. De aceea îşi aminteşte fostul şcolar toate acele gesturi, care erau ale sufletului, precum învăţătura „poeziilor eroice", a cântecului, când Domnul încrunta „puţin din sprâncene" şi „dădea uşor tonul", pornind „glasurile tinere, într-o revărsare caldă", sau de privirea lui blândă, „cu zâmbet liniştit", când citea din poveştile lui Creangă. Învăţătorul ţinea cartea Humuleşteanului „la piept, în dreptul inimii" şi „se făcea o tăcere adâncă, ca într-o biserică". Aceste fapte îl arată pe învăţător ca om ce iubeşte atât de mult copiii, încât doreşte să-i înveţe mai presus de orice chiar iubirea. Sadoveanu îl numeşte pe acest om care avea „prisos de bunătate în el": „apostol". Apostolul în acest caz înseamnă o fiinţă dăruită luminării poporului până la sacrificiul de sine. Domnu Trandafir

Scanned with OKEN Scanner

nu trăia pentru el, ci pentru numeroşii copii pe care i-a învăţat toată viaţa lui. O întâmplare mai deosebită înviorează povestirea. Domnul Trandafir este vizitat, într-o zi, de doi orăşeni care vor să vadă şcoala, copiii şi o lecţie „aşa, de curiozitate". Este, de fapt, o inspecţie la care participă însuşi „ministrul şcoalelor". Farmecul evenimentului constă în faptul că învăţătorul, bun gospodar, ca orice om de la ţară, şi prins cu descărcatul unui car de fân, nu bănuieşte nimic, întâmpinându-i pe cei doi domni în chipul cel mai firesc, ca pe nişte oameni osteniţi de pe drum şi de căldură. Le oferă dulceţi, cafea şi le arată o lecţie „cum o făcea el totdeauna". Impresionează autenticitatea personajului, adică dorinţa lui de a părea exact ceea ce este şi mai ales de a nu părea mai mult decât este. Şi fireşte, ne tulbură puterea lui de a însufleţi orice lucru cu dragoatea care izvorăşte neîncetat din inima lui bună. Ochii orăşenilor sunt dintr-o dată încălziţi. Glasurile tinere şi râvna plină de har a învăţătorului acţionează cu puterea vrajei asupra oaspeţilor. Nu este, de fapt, o inspecţie şcolară, ci o întâlnire omenească, care stârneşte înaltului personaj un profund respect. Duioşia îşi are izvor şi în contrastul dintre modestul învăţător, pierdut într-un colţ de ţară, şi personajele înalte, venite dintr-o altă lume, mult mai complicată şi mult mai puţin pură. Această deosebire transpare în vorbele bătrânului dascăl: „Ce are să caute ministrul aici, în sărăcia asta a noastră?" Ca să accentueze sfiala dascălului de a se preţui pe sine, povestitorul mai notează că „Domnu Trandafir" „mult s-a minunat" de această întâmplare. Nimic nu se spune despre mândria lui, despre satisfacţia de a fi impresionat pe mai marii „şcoalelor". Autorul reia observaţia simplă care precede fragmentul vizitei la şcoală, că „Domnu" nu-i învăţa decât din dragoste. Nici pentru că trebuia, nici pentru că i se plătea, nici „din pricină că se temea de cei mari". Relaţia cu învăţăceii este paternă: „parcă eram copiii lui".

Portretul dascălului îmbogăţeşte ideea de om, încrederea în puterea omului de a schimba înfăţişarea lumii şi chiar de a învinge numai prin iubire şi bunătate moartea. Spunem aceasta fiindcă „Domnu Trandafir", îngropat de mult, pe pământul pe care l-a sfinţit cu munca lui, trăieşte în mintea şi în sufletul elevilor lui. Scriitorul pare a contrazice ideea că numai personalităţile ştiute de toată lumea pot deveni nemuritoare. Calitatea de om adevărat

este la fel de glorioasă, iar locul pe care a trăit rămâne însemnat, chiar dacă timpul şterge aşezările: „În locul acela odată a trăit un om". (D. B.)

Ion Agârbiceanu: DARUL LUI MOŞ MIRON

Darul lui moş Miron înfăţişează o întâmplare din timpul războiului pentru întregirea neamului românesc. Faptele se petrec în 1916, anul intrării României în război. Într-un sat transilvănean, un bătrân singur şi sărac se interesează zilnic, mergând la gară şi vorbind cu soldaţii sosiţi de pe front, despre intrarea românilor în război. În faţa acestor oameni cu feţe „supte şi înnegrite", aducând „aerul războiului îndepărtat", bătrânul are o sfială ciudată. „I se părea că-s vrednici de-o cinste deosebită", deşi erau atât de tineri, ar fi putut să-i fie nepoţi. El nu spune de la început ce-l interesa, vorbind pe ocolite şi numai în cele din urmă e silit să vorbească desluşit, pentru ca soldaţii, bolnavi sau veniţi în concediu, să-l poată lămuri.

„De cum a dat gura de primăvară", proviziile moşneagului s-au sfârşit şi, fiind vremuri grele, „bucatele erau scumpe foc". Moş Miron începe să lupte cu sărăcia, cu foamea. Cere ajutor la primărie, dar neavând pe nimeni din familie plecat pe front, nu primeşte nimic. Merge apoi pe la neamuri (avea fraţi şi alte rubedenii), până când „i s-a tăiat apa şi de la moara asta". Munceşte pe la casele oamenilor, căci începuse „prăşitul cucuruzului" şi era „lipsă mare de pălmaşi". Toţi îi atrag, însă, atenţia că ar putea vinde otava, marfă bine plătită la acea vreme. Primarul se oferise să i-o cumpere chiar el, dar bătrânul refuzase supărat, afirmând că n-ar avea primarul bani să-i cumpere otava. „Rudeniile" sunt de aceeaşi părere, anume că pe otavă ar lua „bani frumoşi". Toţi sunt convinşi că bătrânul aşteaptă să crească preţul otavei, s-o vândă „pe-un car de bani". Auzind vorbele neamurilor, moş Miron a plecat cu tot atâta grabă şi nemulţumire, fără a se mai întoarce, ca şi de la primărie: „s-a dus ca din puşcă".

Scanned with OKEN Scanner

După intrarea României în război, moş Miron nu–şi mai părăseşte gospodăria, veghind noapte de noapte, trăgând cu urechea „să prindă vuietul războiului". În cea de–a treia săptămână de pază necurmată, moş Miron prinde sunet de copită şi iese în drum „adulmecând depărtările". Era noapte. Întâlneşte o patrulă de cavalerie românească. Le oferă soldaţilor otavă pentru cai, dar aceştia neavând „vreme pentru asta", promit să primească „darul" la întoarcere. Se întorc după două ceasuri şi mulţumesc moşneagului care scosese la poartă şapte legături de otavă. Bătrânul o laudă şi de acestă dată: „Strămătură, nu alta!" Când, peste trei zile, prin satul lui moş Miron trec coloanele armatei române, bătrânul împrăştie otava înaintea boilor şi cailor. „Prin învălmăşeala aceea de oameni şi de vite se vedea un bătrânuţ în straie albe, cu capul gol cum tot iese pe portiţă cu câte–o sarcină de otavă"; „în mână ţinea o pâne albă căpătată de la soldaţi". Nu–şi mai caută pălăria, pierdută în pod prin otavă, nu bagă de seamă nici lacrimile care–i cădeau neîncetat pe pâinea din care muşca.

Cea mai interesantă întrebare în legătură cu această naraţiune ar fi: de ce moş Miron îşi ascusese gândul? Ceea ce dorea el să facă era o faptă foarte frumoasă, care ar fi fost admirată de toată lumea. Pentru ce nu–şi dezvăluise intenţia de a păstra otava pentru caii luptătorilor noştri, îndurând atâtea lipsuri şi mai ales bănuiala că nu–şi vinde otava din cauza setei de câştig? Planul moşneagului e tainic şi în aceasta vedem adâncimea sentimentelor sale, discreţia lui, o trăsătură caracteristică a ţăranului român. Bătrânul e sobru şi sfios; nu pune întrebări directe, îşi ascunde cu modestie intenţia de a participa la victorie cu singura sa avuţie. Ca într–o cunoscută pildă biblică, darul său este nepreţuit fiindcă moş Miron nu dăruieşte din prisosul său, ci oferă cu dragoste toată „averea" lui: otava. Modul în care o face este de asemenea plin de înţeles. Oferta are loc noaptea, prima oară, iar a doua oară, moş Miron se amestecă în învălmăşeala de oameni şi vite. În ambele cazuri, scriitorul sugerează discreţia faptei moşneagului, anonimatul gestului. Nu ni se dă numele întreg al ţăranului, nici numele satului transilvănean. Ele rămân neştiute pentru că nu au importanţă. Întâmplarea putea avea loc în orice sat. Mulţi bătrâni vor fi avut aceleaşi sentimente în clipa cea mare a războiului sfânt pentru întregirea neamului. Tulburarea bătrânului

Scanned with OKEN Scanner

în faţa soldaţilor sosiţi la gară, a celor din patrula de cavalerie, lacrimile sale izvorând „în neştire“ exprimă emoţia copleşitoare a unui om pentru care viaţa nu mai are înţeles decât închinată cauzei comune a românilor din Transilvania. Nu ştim cum a trăit acest om, nici de ce era singur, fără copii şi nepoţi. Ştim doar că nu îngăduie să i se afle gândul, că are tăria de a îndura foamea, sărăcia şi dezaprobarea oamenilor. Puterea lui sufletească îl ajută să aştepte, să pândească evenimentele şi să se facă folositor fără a mărturisi nimănui nimic, cu toate că avea fraţi şi neamuri şi cunoştea, desigur, pe toţi cei din sat. El „intră în război“ conform planului său „secret“. Această tărie sufletească în trupul împuţinat de vârstă impresionează pe cititor. Povestirea s–ar fi putut intitula şi „Taina lui moş Miron“, pentru că autorul izbuteşte să înfăţişeze taina unui suflet, sentimente a căror adâncime e ascunsă cu grijă şi care sunt dezvăluite cu smerenie, prin faptă, nu prin declaraţii.

Agârbiceanu nu descifrează în cuvinte frământările sufleteşti ale personajului. Le întrezărim din comportamentul acestuia. Sunt prezentate, prin urmare, indirect.

Expresiile populare care apar în cele câteva părţi descriptive şi în dialoguri creează atmosfera satului transilvănean, ne apropie de oamenii care trăiau în acele locuri.

Iubirea de neam, exprimată fără nici un cuvânt, puterea de a îndura pentru ca prin sacrificiu să poţi deveni folositor, oricât de neînsemnată ţi–ar fi contribuţia, iată ce transmite *Darul lui moş Miron*. (D. B.)

Scanned with OKEN Scanner

CLASA A VI–A

TOMA ALIMOŞ

Toma Alimoş este o baladă cu caracter eroic. De obicei, haiducii luptau împotriva duşmanilor dinăuntrul ţării, boieri, străini îmbogăţiţi la noi. Totuşi această baladă nu prezintă un conflict între bogaţi şi săraci, ci un conflict între bine şi rău, reflectat în caracterul personajelor. Balada are peste o sută de variante, există deci peste o sută de balade cu aceiaşi eroi şi în linii mari acelaşi conflict; ar trebui citite cât mai multe din ele pentru a o cunoaşte.

În această variantă, culeasă de G. Dem. Teodorescu, se pot distinge patru părţi: situaţia de la începutul baladei – singurătatea haiducului, nedreptatea făcută lui Toma, înjungheat mişeleşte de Manea, răzbunarea haiducului şi moartea sa. Subiectul acestor balade e întotdeauna simplu şi impresionant prin statura măreaţă a eroilor.

Personaje principale, Toma şi Manea sunt văzuţi în alb şi negru. Poporul nu cunoaşte nuanţele: omul este ori cu desăvârşire bun ori cu desăvârşire rău. Adevărata adversitate dintre cei doi, dincolo de acuzele formulate de Manea, e provocată de acest fapt. Portretele în creaţia versificată populară sunt foarte sumare atunci când se face caracterizarea directă a personajelor. Însuşirile fizice sunt în acord cu cele de caracter, întrucât pentru popor înfăţişarea omului exprimă firea şi apucăturile sale. Calităţile fizice ale lui Toma sunt adunate în expresia „nalt la stat", iar însuşirile morale în „mare la sfat" – înţelept, cu judecată dreaptă, chibzuit, cu experienţă. Vitejia trebuie să fie întotdeauna superlativă: „şi viteaz cum n–a mai stat" (cum nu mai există altul). Ocupaţia şi originea („haiduc din Ţara de Jos") sunt

esenţiale, fiindcă poporul aşează oamenii în categorii de acest fel, bine stabilite; de aceea precizarea e aşezată înaintea portretului individual. Într–o perfectă opoziţie, Manea e definit prin termenii „slut", „urât", „gros", „arţăgos", stabilind contrastele *„nalt la stat" – slut, urât, gros* şi *mare la sfat – arţăgos*. El e prezentat întâi prin posesiune – „stăpânul moşiilor şi domnul câmpiilor" , prin care Toma ar fi trecut, neplătind „vamă."

Contrar aşteptărilor noastre legate de o baladă cu haiduci, Toma nu luptă. Se află într–un moment de odihnă şi de pace sufletească, mâncând, alături de calul său. După abicei, Toma vrea „să închine". Vinul nu se bea în singurătate, după cum nici masa, conform unei vechi tradiţii nu se ia de unul singur, ci în tovărăşie. Omul trebuie să fie mulţumit, vesel şi prietenos în asemenea momente. Există un adevărat ceremonial al ospătării. De aceea, Toma îşi simte cu atât mai apăsătoare singurătatea. El îşi priveşte „tovarăşii" – de fapt însemnele haiduciei: calul, armele, codrii. Toate îi răspund, umanizate, dar nu pot înlocui comunicarea umană, fapt cu fineţe exprimat. Absenţa omului „se încheagă" din prezenţa unor elemente nonumane. Concreteţea acestora este un semn „material" al singurătăţii eroului. Evidenţierea dureroasei inexistenţe a unei fiinţe omeneşti se face prin contrastul dintre afecţiunea haiducului şi lipsa de conţinut viu, comunicabil, evidentă în *fiare reci, lemne seci, vită mută*. Ulmii, fagii, brazii, paltinii sunt „frăţiorii". Dar ei apar mai mult ca protectori post–mortem. Gândul la moarte poate fi un fior produs de solitudinea greu suportată de haiducul devenit în această secvenţă erou *liric*. Elementele invocate răspund haiducului, dar nu–i risipesc sentimentul singurătăţii, altminteri el nu ar fi dorit tovărăşia lui Manea. Duşmanul Manea este preferat totuşi *fraţilor* şi *surorilor* necuvântătoare. Manea are o singură calitate, aceea de a fi o fiinţă omenească, şi nu vom vorbi aici numai de generozitatea haiducului sau de rânduiala ospătării, ci şi de vulnerabila sa condiţie umană. Intriga baladei o constituie singurătatea lui Toma.

Toma nu doreşte o răfuială, ci o *judecată*, pe care vrea însă să o amâne şi să nu strice obiceiul sfânt al mesei şi al ospeţiei, care trebuie, după nescrise legi, să aşeze între ei o pace, măcar temporară. Îl poftеşte, după datină, să bea din ploscă pe jumătate – parte frăţească, chezăşie a dreptăţii („şi bea ici pe jumătate ca

să ne facem dreptate"). Manea încalcă legea ospeţiei şi a dreptăţii. A ridica mâna împotriva celui căruia i–ai acceptat ospitalitatea este una din crimele aspru pedepsite în societăţile vechi. Haiducul cel viteaz trebuie nu doar să răzbune moartea sa apropiată, dar şi să reaşeze o ordine perturbată. Cele două laşităţi săvârşite de Manea îl condamnă pe acesta la moarte, după prevederile nescrise ale voiniciei. Situaţia se inversează – Toma devine acuzatorul. El cere *samă* lui Manea, folosind ironic şi ameninţător cuvintele acestuia: „nu fugi, că n–am dat vamă, / nu fugi, c–o să–mi dai seamă!".

„Murgul" e dintr–o familie năzdrăvană, precum caii din basme. Puteam s–o bănuim încă de când părea „vită mută". Metalul preţios care împodobeşte într–un fel sau altul un animal semnalează nobleţea acestuia şi a stăpânului. Calul e vorbitor şi iute ca şoimii (în unele creaţii populare el chiar participă împreună cu şoimul la o competiţie, întrecându–l în iuţeală). Tot ca în basmele fantastice, calul „zboară" atât de repede încât depăşeşte ţinta, trebuind să se întoarcă. Deşi personificat, totuşi acest tovarăş al eroului nu are în balade rolul de în drumător al protagonistului, pe care îl joacă în basme.

După ce îl ucide pe Manea, ca în multe balade, retezându–i capul, Toma rosteşte un testament prin care lasă murgului grija înmormântării. Singur în pustietate, ca şi ciobanul mioritic, natura şi animalul credincios vor săvârşi cele trebuitoare pentru odihna mortului. O altă dispoziţie testamentară priveşte pe un *frate* de vitejie, căruia îi este hărăzit calul, fiindcă în credinţa poporului omul trebuie să lase un urmaş, o fiinţă care să–i continue într–un fel existenţa, în cazul de faţă lupta haiduceasca. Haiducul nu se arată înduioşat de moartea sa, nu se vaită şi nu o găseşte nedreaptă. Dimpotrivă, se arată liniştit, împăcat: „ce–am gândit / am izbândit,/ dar şi ceasul mi–a sosit". Aşa cum prevăzuse, îl plânge întreaga natură, cu care românul fraternizează în viaţă şi în moarte, iar alături de ea, calul. Plânsul animalelor după stăpân (al oilor, în *Miorita*) apare în cele mai vechi scrieri ale lumii ca expresie a calităţilor alese ale dispărutului.

Cele mai multe balade cu caracter eroic prezintă fapte de vitejie incredibile. Le observăm şi în *Toma Alimoş*, haiducul încingându–şi brâul peste o rană mortală şi încălecând pe un cal care „zboară", iar apoi îl îngroapă.

Scanned with OKEN Scanner

Balada povesteşte ultima întâmplare vitejească din viaţa lui Toma. Moartea sa nu poate fi decât eroică. El moare aşa cum a trăit: demn, plin de mândrie, alături de calul şi armele sale, în singurătatea codrilor. Seninătatea în faţa morţii şi liniştea sufletească a haiducului care şi-a împlinit menirea îl înalţă deasupra întâmplării nefericite, transformându-i moartea într-o izbândă. Prin urmare, nu putem vorbi de un deznodământ nefericit.

Balada are o anumită simetrie ca şi cum ar exista o linie de centru, iar în ambele părţi fapte asemănătoare. Episodul central este pedepsirea lui Manea, precedat şi urmat de solitudinea haiducului. Termenii de contrast sunt aşezaţi simetric – generozitatea lui Toma – laşitatea lui Manea, mânia lui Manea, mânia haiducului.

– Există locuri comune ale poeziei populare, precum şi formule caracteristice: formula introductivă, situarea lui Toma într-un spaţiu anume, unde se întâlnesc muntele şi câmpia, la *puţul porumbului*, deci nu într-un loc oarecare, reacţia naturii la ataşamentul haiducului faţă de ea, precum şi grija acesteia pentru *odihna* celui răpus („c-oi muri / m-or tot umbri, / cu frunza m-or înveli, / cu freamătul m-or jeli"), dialogul cu calul, testamentul lăsat animalului credincios, pagubele de care se plânge Manea, amânarea morţii (prin încingere cu *brâu lat*) până la pedepsirea vinovatului apar şi în alte balade cu caracter eroic sau în alte tipuri de poezii populare. Credincios concepţiilor sale, poporul a cristalizat în versuri stabile situaţii, personaje, întâmplări; el apelează la aceste formulări categoriale pentru că reacţiile şi gândirea sa sunt modelate de tradiţie. Totuşi niciodată creaţia populară nu dă impresia de monotonie, în aşa măsură este capabil artistul anonim să recombine elementele stabile pe trunchiul original al subiectului, al aspectului de viaţă pe care îl înfăţişează.

Pentru a înţelege o operă precum *Toma Alimoş* e bine să citim cât mai multe balade vechi şi foarte vechi înfăţişând întâmplări uimitoare şi fapte extraordinare, conţinând uneori aspecte pe care nici specialiştii în folclor nu le-au limpezit cu totul. (D. B.)

Scanned with OKEN Scanner

DOINE

O stare sufletească puternică, răscolitoare se revarsă în versurile cântate domol şi prelung ale doinelor. Îmblânzite prin muzică, jalea, dorul, avântul haiducesc, durerea înstrăinării se purifică şi se integrează în armonia marelui univers. Aceasta îl ascultă pe însinguratul care doineşte. Expresia poetică păstrează însă ardoarea nepotolită a simţirii, aşa cum se poate constata citind câteva texte ilustrative pentru tipurile de doină mai răspândite.

Jalea din *Unde–aud cucul cântând* este distrugătoare. „Nu mă ştiu om pe pământ!", „Mă seacă", „pieire" exprimă o suferinţă de moarte. Omul din popor nu se închide în sine, ci continuă să observe realitatea exterioară, transfigurată însă de durerea lui; va auzi doar *anumite* păsări, care îi sporesc amarul.

Intimitatea îndelungată cu universul natural l–a făcut pe ţăran să dea fiecărui glas de pasăre înţelesuri precise. Adesea în doine *cântecul cucului* se leagă de *plecare*, în sensul ruperii de ce–ţi e drag, pentru a porni spre necunoscut. Cântecul cucului devine chinuitor când e auzit ca o astfel de sentinţă. Indiferent la zbuciumul pe care–l provoacă, el „zice de pornire". Amestecat cu un asemenea semnal, *şuieratul mierlelor,* păsări ale suferinţei şi însingurării, îl amplifică sfâşietor. Sunetele *şuierate* (ascuţite, prelungi, stridente) nici nu pot prevesti ceva bun. În sistemul de înţelegere popular *turtureaua* e mereu singură, nefericită şi înlăcrimată. Umanizate parcă, cele trei păsări glăsuiesc pe tonuri diferite despre jale şi singurătate, alături de *sufletul* care *zice* (cântă) şi el ca o pasăre.

Frumuseţea poeziei se ridică din această concertare a durerii prin care omul întristat de moarte pătrunde în melodia universală: „Cucul zice de pornire, / Turturica de jelire, / Ş–al meu suflet de pieire!"

Cum orice doină este ea însăşi un cântec, cea de faţă devine cântarea *cântării întristate.*

Scanned with OKEN Scanner

Frunză verde lăcrămioare

Motivul iubirii ca boală constituie principiul de compoziţie al acestei doine de dor.

Diminutivul „lăcrămioare“ (termenul variabil din formula iniţială) îngemănează *plânsul* cu prospeţimea şi frăgezimea florală, prefigurând vulnerabilitatea inimii omeneşti asediate.

Desemnarea universului ca teritoriu tutelat de soare şi de lună, în care bântuie boala iubirii, conferă acesteia o amplitudine cosmică. Soarele şi luna sugerează chipul diurn şi nocturn al suferinţei. *Sub soare* dorul *arde*. Sentimentele au temperaturi înalte; dorul e un foc producător de dezastre sufleteşti. Metaforele hiperbolice ale durerii sunt dispuse paralel, după un procedeu curent în poezia populară. Sub regim lunar dorul se converteşte în nebunie. Din practici străvechi s-a dedus că luna prezidează acţiunile magice. Iubirea e foc, suferinţă care mistuie sau *răceala* destrămării, confuziei, nechibzuinţei, înstrăinării de sine. Chinul din dragoste e văzut ca o dispută a contrariilor: jar şi lacrimi; proiectat în sfera umidului el e „înecare“; omul „locuieşte“ în durere, devine „casă a lacrimilor“. E superlativul stării de boală, maladia iubirii căreia i se spune *dor*. Cuvântul desemnează o realitate lăuntrică foarte complexă, pe care poporul a animat-o. În această doină dorul se comportă precum o fiinţă fantastică malefică, *lăsându-se, punându-se* ca o zburătoare monstruoasă cu efect pustiitor pentru sufletul omenesc. El e întrevăzut ca o adevărată calamitate imprevizibilă şi invincibilă.

„Boala“ dorului pietrifică lăcaşul sufletesc. Zguduită de furia contrariilor, *inima* îşi pierde sensibilitatea la suferinţă („Şi de mult ce pătimesc, / Nu mai plâng, nu mai simţesc“). Dar chinul iubirii e o stare între viaţă şi moarte, care continuă la nesfârşit, chiar dacă puterea de a suferi s-a istovit. Parcă nu omul trăieşte suferinţa, ci aceasta trăieşte în el, *prăpădindu-l*, ca o agonie fără capăt.

Voinicul

În *Voinicul*, doină de haiducie, autorul anonim înţelege voinicia ca *atitudine*, suficientă pentru a distruge orice adversar, chiar înainte de încercarea puterilor.

Scanned with OKEN Scanner

Lupta „cu palmele goale“ a plăcut întotdeauna ţăranilor (basmele o confirmă), pentru că măsoară tăria cu dreptate, fără înşelătoarea prelungire a braţului, care este arma.

Culoarea obrazului, pe care frica îl albeşte, e un străvechi test al curajului.

„Pieptul gol“ se referă la înfruntarea duşmanului fără vreo strategie de apărare. E o imagine simbolică a neînfricării, iar „faţa curată“ – reprezintă detaliul concret al fizionomiei curajului unui luptător cinstit, a cărui destoinicie îl scuteşte de orice vicleşug.

Magnitudinea atitudinii bărbăteşti are efect mortal asupra poterei (adversar numeros, înarmat, servind o ordine socială strâmbă).

Expresia hiperbolică a *căderii* nuferilor sugerează în termeni concreţi ideea de izbândă fără efort, de parcă ai scutura un pom încărcat. Rostogolirea vocalei *e* în simetria silabică finală completează sonor analogia: „Cum se scutur perele, / Perele şi merele.“

Observăm armonia calităţilor umane, în concepţia populară, desăvârşirea acestora fiind asigurată de lipsa oricăror contradicţii sau disproporţii.

Poporul face sensibil în acest text portretul ideal al luptătorului pentru dreptate, întregindu–l din numai trei componente: tinereţe (care implică şi frumuseţea, inclusă în termenul metaforic *bujor*), putere, curaj nelimitat.

Maică, maică, draga mea

Despărţirea de casă a tânărului chemat la oaste e dureroasă şi plânsul axează conţinutul multor doine de cătănie. Înţeleasă ca înstrăinare, un fel de moarte temporară, părărisrea satului se face silnic, sub presiunea unei *porunci scrise,* exterioară şi impersonală, care fracturează existenţa constituită ca univers afectiv, întemeiat de relaţii personale: „Vine–o carte şi–o poruncă / Elu–i musai să se ducă, / Lasă fraţi, lasă surori, / Lasă doriţi părinciori...“

Cuvântul de despărţire adresat mamei şi promisa „carte–n patru cornurele, / Scrisă cu lacrimi de jele“ (uneori, cu „cerneala“ unei ape curgătoare) sunt motive literare ale tristeţii de recrut.

Scanned with OKEN Scanner

În prima parte a textului apare sentimentul individual al despărţirii, iar în partea a doua, cel de grup, ceea ce atrage schimbarea persoanei întâi cu a treia. E o formă de obiectivare, prezentându-se jeluirea obştească pentru cei ce pleacă şi pentru cei ce rămân, întotdeauna riguros enumeraţi (rudenia apropiată implicând, cum s-a spus, legături vitale pentru omul de la ţară).

Sentimentul apăsător creează unitate semantică în expresie (plânsul, lacrimile, suspinul, dorul) şi repetiţii, între care anafora „lasă" dă senzaţia de durere iremediabilă, ca în bocet.

Cântecul străinătăţii

„Străinătatea" este *nedreaptă* pentru că este o *altfel* de lume decât cea părăsită, în care omul nu poate trăi decât singur, prin urmare lipsit de iubire, de milă, de ocrotire. Plecarea de acasă echivalează cu pribegia, cu neodihna sufletului, întrucât locul fiecăruia este numai între-ai săi. Înstrăinarea e concepută ca o nedreptate a sorţii. *Jăluirea* în tihna muntelui mai alină „fiorii" suferinţei, prefăcând-o în cântec (hori) sau contemplare. Floarea şi piatra muntelui sunt mediul natural al singurătăţii, refugiul înstrăinatului. Dorinţa de a privi lumea din piscuri, ca pe o hartă pe care e reperabil ţinutul natal, a devenit motiv literar. Un alt motiv e invocarea tristei şi însinguratei turturele ca pasăre călăuzitoare pe drumul întoarcerii, posibil numai în acest mod miraculos, ca în basme. Nefericitul, desprins de matca natală, rămâne un debusolat, fără alt sens al vieţii decât revenirea în sat. Distanţarea în spaţiu face necontrolabilă acţiunea timpului, omul nemaiştiind câţi din neamul său vor mai fi trăind, ca şi cum s-ar afla pe altă lume.

Înstrăinarea e întotdeauna totală şi incompatibilă cu ideea de *bine,* ca o excludere din tărâmul omenesc, adică din teritoriul în care orice lucru are justificarea sa adâncă, acceptată de toţi.

Doina are o formă, în general, monologată, trăsătură definitorie exprimând intensitatea lirică proprie acestei specii, a cărei delicateţe tânguioasă a devenit o amprentă a specificului românesc.

Menţionăm între culegători numele lui Vasile Alecsandri, primul mare scriitor care a adunat în florilegiul său de poezii populare „o avere naţională".

Scanned with OKEN Scanner

Maică, maică, draga mea şi *Cântecul străinătăţii* fac parte din lirica populară în manuscrisele eminesciene. Poetul a început să culeagă folclor cu entuziasmul tinereţii, adâncindu-se în „lectura" şi înţelegerea lui toată viaţa, căci socotea spiritul popular la originea „geniului naţional". (D. B.)

Constantin Negruzzi: SOBIESKI ŞI ROMÂNII

Alături de Bălcescu şi Alecsandri (dintre autorii studiaţi), Constantin Negruzzi aparţine unei epoci literare în care istoria a fost model şi îndemn pentru redeşteptarea neamului românesc. Scrierile adunate sub titlul *Fragmente istorice* învie pilduitor întâmplări vechi, intrate în legendă. Negruzzi este atras de evenimente eroice, pe care le evocă dramatic într-o construcţie literară echilibrată riguros. Din acest motiv, momentele povestirii *Sobieski şi românii* se pot delimita cu folos pentru a-i înţelege conţinutul. Cetatea Neamţului, a cărei asediere de către oastea polonă, sub comanda regelui Ion Sobieski, la sfârşitul secolului al XVII-lea, pare a fi o întruchipare a rezistenţei împotriva tuturor cotropitorilor. Ochiul povestitorului se apropie de cetate, iar în final privirea se retrage, reaşezând parcă cetatea în pagina vie a cronicii. Introducerea în atmosferă – expoziţiunea – prezintă drumul către cetate, străbătut de armata polonă în toamna anului 1686, în retragerea ei din faţa turcilor şi tătarilor. Rolul expoziţiunii este de a crea culoarea istorică a evenimentelor ce vor urma. Autorul înfăţişează armata în degringoladă: „trăsuri, bagaje, pedestraşi, şleahtă pospolită, amestecaţi, în neregulă, cu steagurile strânse, cu capul plecat, cu armele răsturnate, cu întristarea pe faţă şi cu durerea în inimă". Enumeraţiile vizualizează starea „ticăloasă" a unei oştiri înfrânte, înfometate şi demoralizate. În fruntea ei se află însuşi Sobieski, regele Poloniei, prezentat cu ironie ca „eroul creştinătăţii, mântuitorul Vienii!" În suita regelui se află hatmanii Iablonovski şi Potoţki. Ivirea cetăţii Neamţului, „trufaşă", „pe sprânceana dealului", care insuflă regelui dorinţa de a o cuceri, constituie intriga povestirii, punctul narativ din care se va dezvolta conflictul între trufia

Scanned with OKEN Scanner

polonilor, poftitori de bogăţii, şi bărbăţia puţinilor apărători ai cetăţii, care stau cu modestie şi dârzenie de pază. Intriga aşează faţă în faţă două tabere duşmane disproporţionate, de o parte o armată întreagă, cu tunuri, iar de cealaltă o mână de oameni, numai nouăsprezece plăieşi. Istoria şi literatura noastră ne-au obişnuit cu astfel de confruntări. Se înfruntă de fapt două realităţi morale despărţite de zidurile bătrânei cetăţi: afară, puterea străină invadatoare, înăuntru tăria inimilor viteze care-şi apără „sărăcia şi nevoile şi neamul", cum va scrie Eminescu mai târziu. Desfăşurarea acţiunii înlănţuie faptele paralele şi contrastante ale celor două tabere: organizarea rezistenţei plăieşilor, cu simplitate şi hotărâre, solia regelui polon orgolioasă şi dispreţuitoare, lupta pentru cetate, eroismul moldovenilor, capitularea condiţionată a apărătorilor cetăţii, pierderile leşilor, „fără spor" în luptă.

Vorbele ceremonioase şi mândre ale solului atârnă uşor în cumpănă cu răspunsul dârz şi firesc, în limba poporului, dat de bătrânul plăieş: „Mai bine Măria sa şi-ar căuta de drum şi ar da pace unor oameni care nu i-au făcut nimică. Cetatea n-avem gând să i-o dăm cu una, cu două, măcar că nu sunt în ea nici averi, nici merinde. Tot ce-i putem da este plumbul din pusce, pre care i-l vom trimite noi de pe ziduri, fără să se mai ostenească să vie înăuntru". Ironia dispreţuitoare a plăieşului striveşte fala cuvintelor goale ale trimisului regal. Lupta este prezentată pe scurt: tunuri, bătând necontenit, de o parte, „gloanţe care nu făceau greş", de cealaltă. Sunt consemnate zilele bătăliei ca într-o cronică: „În ziua dintâi", „a doua zi şi a treia zi", „a patra zi". Cei câţiva plăieşi *scriu* prin jertfa lor istoria. Curajul, demnitatea şi hotărârea nu-i părăsesc nici atunci când, rămaşi doar nouă, ridică „ştergar alb". Se predau, dar pun condiţii şi bătrânul lor conducător încheie episodul la fel de ironic: „– Zece din noi au pierit din mila Măriei tale". Când Sobieski află că oastea lui s-a bătut numai cu nouăsprezece moldoveni, întreaga întâmplare ni se înfăţişează ca o glumă enormă la adresa făloşeniei leşeşti. Acest lucru îl simte şi regele, care, „turbat de mânie", hotărăşte să-i spânzure pe supravieţuitori. Povestirea atinge punctul culminant al subiectului ei, participarea cititorului fiind mai intensă ca oricând. Impresionat de vitejia apărătorilor moldoveni, hatmanul Iablonovski îl sfătuieşte pe rege să nu-şi uite făgăduinţa că-i va lăsa slobozi pe plăieşi. Recunoscând adevărul faptelor, regele cel mândru, „înnobilează" pe plăieşi atestând faima faptei

Scanned with OKEN Scanner

lor: „mergeţi în pace şi spuneţi copiilor şi fraţilor voştri că aţi avut cinstea a vă împotrivi cinci zile regelui de Polonia". Admiraţia duşmanului faţă de patriotismul şi vitejia apărătorilor pământului românesc e o atitudine pe care a dictat–o însăşi Istoria. Taberele se despart simbolic, moldovenii urcând „către munţi", iar polonii coborând „încet la vale". Deznodământul, prin care se rezolvă conflictul, încheie acţiunea în modul cel mai semnificativ pentru sentimentele pe care a dorit să le transmită autorul.

Personajele sunt schiţate în câteva linii, definitorii – nobleţea de sânge a polonezilor Sobieski, Potoţki şi Iablonovski este mereu pusă în umbră de nobleţea de caracter a moldovenilor: slugărnicia lui Potoţki, trufia, nestăpânirea în momente importante, neputinţa de a–şi recunoaşte înfrângerile în ceea ce–l priveşte pe Sobieski, cumpătarea înţeleaptă, spiritul dreptăţii al hatmanului Iablonovski, se confruntă cu simplitatea ţărănească, cu curajul, modestia, chibzuinţa şi dragostea de patrie a plăieşilor.

Fragmentele dialogate nuanţează caracterizarea psihologică, iar pasajele descriptive – culoarea istorică.

Limba folosită de Negruzzi se individualizează prin îmbinarea de elemente arhice şi populare; cele dintâi sunt folosite mai mult de povestitor, iar cele din urmă apar în dialogul personajelor. Limbajul popular păstrează şi el o mireasmă arhaică: „– Taci, mucosule! îl curmă bătrânul. Te temi că–i peri? Mare pagubă! Un mişel mai puţin". Răzbate printre rânduri atitudinea autorului de admiraţie sau dezaprobare, de uimire în faţă vitejiei străbune, sau de ironică sancţionare a trufiei, altfel spus intenţia scriitorului de a ne învăţa să alegem binele de rău. (D. B.)

Grigore Alexandrescu: CÂINELE ŞI CĂŢELUL

Din trecutul îndepărtat omul a înzestrat necuvântătoarele cu trăsături umane, gândind că vulpea e vicleană, leul – puternic, mielul – nevinovat, furnica – harnică.

Istorioarele, de obicei în versuri, ale căror personaje sunt

diferite animale, prin intermediul cărora autorul critică defecte omeneşti, se numesc *fabule*. Fabula prezintă întâmplări din lumea oamenilor, animalele fiind doar nişte măşti. Subiectele fabulelor sunt adesea foarte vechi, le găsim şi în operele unor scriitori antici. Este firesc, deoarece defectele omului au rămas aceleaşi, el poate fi înfumurat, prefăcut, lacom, prost, ca şi acum două mii de ani. Noutatea unei fabule constă în modul de tratare al subiectului. Fabulistul povesteşte întâmplarea în felul său propriu şi în funcţie de ţara şi timpul în care trăieşte. Dar scopul fabulei nu este numai să *critice*. Ca orice operă literară, ea trebuie să şi placă cititorului, să-l atragă. Bucuria lecturii consistă în hazul pe care îl stârneşte. De unde provine acest haz, mijloc atât de bun pentru îndreptarea răului? Observăm că Samson se declară adept al principiului egalităţii, condamnând mândria celor de neam nobil, ca apoi, îndată ce neînsemnatul Samurache îl numeşte „frate", să-şi schimbe atitudinea şi să-i răspundă plin de dispreţ. Înseamnă că personajul stârneşte râsul prin contrastul dintre adevăratele lui convingeri şi acelea cu care se împăunează. Opoziţia între ceea ce este şi lumina favorabilă în care vrea să apară ne amuză, produce râsul.

Dacă ne limităm însă la această sursă a comicului (întotdeauna valabilă) nu surprindem specificul fabulei, pentru că ce diferenţă ar mai exista între acest fel de scriere şi *Vizită...* sau *D-l Goe*? Fabulele au şi un alt izvor al hazului: faptul că animalele vorbesc şi se comportă precum oamenii (ceea ce se obţine prin procedeul personificării), că tuturor aspectelor vieţii omeneşti li se găseşte un termen asemănător în lumea animalelor. Nesincerul Samson, care râvneşte la o lume sus-pusă e numit „dulău de curte"; declaraţiile lui pompoase nu sunt vorbe, ci un *lătrat* puternic: „Samson, dulău de curte ce lătra foarte tare". Făptura modestă şi naivă care crede prea lesne vorbăria goală e un mărunt *căţel*.

Faptul că doi *câini* discută *problema egalităţii* devine comic prin opoziţia uman-animal, contrast şi mai evident între termenii „egalitate" – „căţei", din final.

Personajele se caracterizează prin intermediul dialogului, care ocupă cea mai mare parte a textului, făcându-l să semene cu o sceneţă. Limbajul lor e plin de aspecte ale limbii vorbite, respectând echivalenţa uman-animal, care amuză pe cititor: „Când

Scanned with OKEN Scanner

toată *lighioana* măcar şi cea mai proastă, / *Câine sadea* îmi zice, iar nu Domnia voastră". Tipurile umane criticate se pot recunoaşte în *caricatura unui animal*. Nu doar *dulăul lătrător*, reprezentând pe individul doritor să ocupe înalte poziţii sociale, dar şi simpaticul Samurache este caricatural. Să nu-l uităm pe figurant: „un bou oarecare". În limbajul obişnuit *bou* desemnează un animal ori o persoană peste măsură de proastă. Întâlnirea dintre aceste înţelesuri şi termenul *oarecare* (indiferent care, fără importanţă) produce încă o scânteie comică. Caricaturale sunt şi numele proprii. Samson era un erou de o forţă uriaşă. Faptul de a da unui „dulău de curte" acest nume glorios şi legendar dezvoltă de asemenea un contrast comic.

De obicei, la sfârşitul unei fabule, întreaga învăţătură pe care o cuprinde e rostită foarte pe scurt şi în mod direct: „Aceasta între noi adesea o vedem. / Şi numai cu cei mari egalitate vrem".

Ca multe opere comice de neuitat, şi fabulele lui Grigore Alexandrescu au împrumutat câte o expresie vorbirii obişnuite: a vrea „egalitate, dar nu pentru căţei". (D. B.)

Nicolae Bălcescu: **ARDEALUL**

În operele multor scriitori care descriu teritorii româneşti, acestea apar ca imagini ale desăvârşirii, ca nişte universuri complete, divinizate de o mândrie naţională înflăcărată.

Ardealul este un fragment din importanta operă a lui Nicolae Bălcescu *Românii supt Mihai-Voievod Viteazul*. Înainte de a cita din textul reprodus în manual, G. Călinescu scrie: „O pagină fericită iese din descrierea religios înspăimântată a unei Românii de o măreţie sălbatecă".

Ardealul ne este înfăţişat ca o ţară legendară – „mândră şi binecuvântată între toate ţările semănate de Domnul pre pământ". Prima frază a textului are valoarea unei aprecieri superlative. De altfel, întregul fragment pare scris la superlativ. „Cap d-operă de arhitectură", Ardealul e o sumă a podoabelor naturale. Ea are o „geografie" completă – toate bogăţiile de pe pământ şi din

adâncul pământului, culminând cu *aurul* „strălucind până şi prin noroiul drumurilol". Totul se armonizează, idee cuprinsă în sensul figurat al cuvântului „arhitectură" (*arta* de a proiecta construcţii după *proporţii* şi reguli severe). În armonie, contrastele nu pot decât să desăvârşească ţinutul: arbori cu capul spre cer dar şi mări de grâne. Miazănoapte şi Miazăzi se întâlnesc, anotimpurile par simultane, albul zăpezii coexistând cu verdele vegetaţiei. Varietatea se supune armoniei, strălucirea e potenţată de măreţie, ca într–un miracol al situării planetare.

Impresia de măreţie, care predomină, este relevată de expresii ale înălţimii („pe culmea cea mai înaltă a munţilor Carpaţi"), privirea însăşi porneşte de sus, urmând o direcţie descendentă: dinspre creştetele alpine ea coboară pe suprafaţa în atâtea culori şi forme, pentru a se afunda în adâncurile pline de tainice zăcăminte ale munţilor. Autorul priveşte *armonios* ţara Ardealului. Vederea e „organizată" şi atotcuprinzătoare. Se descrie ţara întreagă, nu o privelişte sau alta. Senzaţia e de permanentă uimire („dai de..."), ochiul pare grăbit să descopere. Descrierea e făcută din perspectiva cuiva care nu cunoaşte Ardealul şi îl află treptat, venind dinspre înălţimi şi fiind copleşit de infinitatea privelиştilor de o grandoare sălbatecă. De aici acumulările descriptive care creează impresia de nesfârşit. Nemaivăzuta bogăţie a peisajelor, culorilor, mineralelor e sugerată de enumeraţii ample, ramificate, de reluarea unor termeni, de frazele lungi, armonioase. Entuziasmul îşi găseşte expresia în construcţiile cu valoare superlativă, în bogăţia adjectivării, în subiectul multiplu sau în elipsa predicatului principalei, în pluralele nearticulate. Descrierea e vizuală. Rar o senzaţie olfactivă („livezi mirositoare") sau auditivă o întregeşte. Formele nominale sunt specifice descrierii. Alături de enumeraţie, epitetul, mai ales cromatic, susţine stilistic brocartul acestor pagini. Apar atributive intercalate – ramificaţii simetrice din trunchiul principalei. Limbajul e lucrat după un desen clar, cu ornamente pline de culoare şi strălucire.

Patriotismul este exprimat indirect. Despre popor nu se spune nimic, dar o ţară binecuvântată presupune şi un popor ales.

În această operă a lui Bălcescu, textul istoric scris la incandescenţa sentimentelor se converteşte firesc în literatura artistică. Istoria devine pentru acest autor un prilej de a–şi exprima iubirea de patrie. Prin urmare, el dă glas nu numai gândurilor, ci şi simţămintelor. (D. B.)

Scanned with OKEN Scanner

Vasile Alecsandri: IARNA

În *Iarna* nu apare o priveliște limitată, închisă ca într–o ramă, ci iarna în toate aspectele ei; iarna într–o varietate de peisaje; iarna în întreaga ei paletă peisagistică. Primele două strofe descriu sosirea anotimpului – a „cumplitei ierni" –, înfățișând mișcarea neîncetată a zăpezii care schimbă fața lumii: „Cu o zale argintie se îmbracă mândra țară". Poetul simte iarna la scară cosmică. El are vederea văzduhului (strofa întâi) și apoi a pământului (strofa a doua), transfigurate de albul zăpezii. În strofa a treia verbelor de mișcare le ia locul staticul: „e" – „înșiraţi se perd" – „se văd". Desemnarea unor teritorii nedefinite (câmp, dealuri, împregiur, în depărtare), ale albului, fantasmele plopilor, clăbucii de fum arată un peisaj ușor confuz, de atâta monotonă, egală albeață; contururile se șterg, se pierd. Tonul poetului se schimbă în ultima strofă în care senzația de apăsare pe care o dădeau ninsoarea și albul opac e destrămată de ivirea soarelui. Astrul zilei schimbă priveliștea, care devine asemănătoare unui tablou. Ea capătă abia acum „o ramă", un cadru. Apar culorile voioase ale iernii. Soarele „desmiardă" pământul alb. Revine armonia dintre cer și pământ. Dimensiunile priveliștilor cosmice abia acum se restrâng, într–un peisaj umanizat de clinchetul de zurgălăi al saniei. Abia acum simțim desăvârșita tăcere a zăpezilor, când liniștea cristalelor gheții și fulgilor moi, liniștea albului ireal e spartă de clinchetul clopoțeilor. Dintr–o mișcare cosmică, iarna devine un tablou luminos și pur.

Senzațiile se schimbă de la un vers la altul: de la spaima de troiene adunate–n cer, amenințând pământul, la baletul fulgilor comparați cu „un roi de fluturi albi" – imagine luminoasă a verii și a iernii –, contrazisă la rândul ei de „fiorii de gheață" – senzație de cutremurare înfrigurată, dar și de limpezimi cristaline. Puritatea strălucirilor albe („Cu o zale argintie se îmbracă mândra țară") creează impresia de fast hibernal, duritatea sclipitoare nu–i lipsită de o vrăjită măreție. Iarna nu mai e acum „cumplită", ci

Scanned with OKEN Scanner

un izvor de podoabe. Melancolia uşoară din compararea soarelui cu un „vis de tinereţe...“ nuanţează starea sufletească pe care o aduce cu sine iarna. Tulburarea dată de nemărginirea albă se spulberă sub lumina solară. Toate aceste senzaţii şi emoţii reflectă vibraţia omului în faţa naturii, fiecare anotimp modelând existenţa acestuia în univers. Vizual, stăpâneşte nemărginirea („se pierd în zare“, „întinderea pustie“, „oceanul de ninsoare“) şi albul: zăpadă, troiene, fulgi, fluturi albi, gheaţă, umeri dalbi, ninge, zare argintie, fantasme albe, clăbuci, albii, ninsoare.

Pe scurt şi de la mai mare distanţă de text: „În *Iarna*, imaginaţia e o vreme îngrozită de putinţa unei ninsori totale, de sfârşit de lume, până ce zurgălăul spulberă sinistrul vis“ (G. Călinescu). (D. B.)

Mihai Eminescu: SCRISOAREA III (fragment)

Românii, aşezaţi în calea năvălitorilor, au suportat aproape întotdeauna confruntări inegale. Cele mai strălucite victorii s–au obţinut împotriva unui duşman cu mult mai numeros. Literatura noastră a transfigurat artistic de multe ori aceste răscruci ale destinului românesc, încercând să surprindă „miracolul“ prin care ţara a rămas, iar agresorii ei s–au spulberat.

În *Scrisoarea III* apare unul dintre voievozii care au întruchipat miracolul românesc, devenind simbol al luptei unui popor paşnic dar neînfricat împotriva unor cotropitori trufaşi.

Fragmentul din manual prezintă viziunea eminesciană asupra Istoriei, evocând un timp eroic al Patriei prin întâlnirea dintre Mircea cel Bătrân şi Baiazid (înaintea bătăliei de la Rovine din 1394) şi prin descrierea acestei lupte, cu o desăvârşită artă literară.

Primele şase versuri înfăţişează sosirea armatelor duşmane („Ieniceri, copii de suflet ai lui Allah şi spahii“, în număr copleşitor, ca o invazie de lăcuste: „Vin de–ntunecă pământul“, „în sunet de fanfară“) şi prezenţa oştii române, contopită cu „codrul de stejar“. Întâlnirea celor doi conducători, precedată de solia de pace a domnitorului muntean, pierde din solemnitate,

Scanned with OKEN Scanner

datorită înfăţişării modeste a lui Mircea: „Un bătrân atât de simplu, după vorbă, după port". Notăm că simplitatea aceasta nu priveşte decât înfăţişarea şi comportamentul, arătând un om neiubitor de podoabe inutile şi atitudini semeţe. Urmează dialogul în care se realizează portretul celor doi. Baiazid i se adresează lui Mircea neceremonios, ca şi cum ar fi un om oarecare („–Tu eşti Mircea?") şi îl ameninţă; „a schimba coroana într–o ramură de spini" înseamnă a risipi cu desăvârşire o ţară şi un popor, lăsând în urmă pustiul în care cresc doar spinii. Mircea păstrează legea ospeţiei cu multă stăpânire de sine, urează bun sosit lui Baiazid, ca unui oaspete, şi refuză cu hotărâre să i se supună, fără trufie, cerând pacea, ba chiar măgulind mândria sultanului: „Să ne dai un semn şi nouă din mila Măriei tale". În încheiere, el invocă seninătatea în faţa destinului, specific românească: „Ce e scris şi pentru noi,/ Bucuroşi le–om duce toate, de e pace, de–i război". Sultanul confundă modestia lui Mircea (izvorând din felul de a fi al poporului), dorinţa de pace ce–l caracterizează, înţelepciunea unui domnitor ce vrea să evite vărsarea de sânge, cu slăbiciunea şi cutezanţa de neîngăduit unui nevolnic. Sultanul, obişnuit cu fastul, cu strălucirile exterioare, este orbit; el nu poate pătrunde dincolo de aparenţe şi de aceea ia modestia drept laşitate: Faptul că un suveran având înfăţişarea lui Mircea s–ar putea împotrivi chiar şi o clipă dorinţelor sale îi stârneşte furia, declanşând un întreg discurs, strigat parcă din ce în ce mai tare, pe măsură ce mulţumirea de sine, îngâmfarea, îl îmbată. Sultanul pare beat de propria lui glorie atunci când îşi descrie victoriile. Între cei doi începe o primă bătălie – deloc neînsemnată –, o încrucişare a vorbelor înainte de încrucişarea armelor. Puţinele cuvinte ale domnului muntean sunt înecate în torentul vijelios de fraze răsunătoare, nimicitoare parcă, ale sultanului. Conţinutul argumentelor, ordinea lor, veşmântul de cuvinte care le îmbracă, urmăresc să–l convingă pe ascultător de adevărul cuprins în cuvântare. Înfruntarea dintre Baiazid şi principii Apusului apare ca un război al întregii lumi, pentru că sultanul stăpânea un imperiu, dar şi pentru că gloria pe care şi–o atribuie n–ar fi încăput în cadre mai strâmte.

De aceea, el accentuează faptul că *toţi* adversarii săi, *toţi* cei de o altă lege – „Tot ce stă în umbra crucii" –, *toţi* cei mai vrednici şi vestiţi – „Toată floarea cea vestită a întregului Apus"

– i s–au împotrivit. Măreţia unei biruinţe nu se poate stabili decât în funcţie de prestigiul adversarului. De aceea sultanul slăveşte strălucirea cruciaţilor şi mulţimea lor: „S–a–mbrăcat în zale lucii cavalerii de la Malta, / Papa cu–a lui trei coroane, puse una peste alta". Confruntarea seamănă cu o luptă a forţelor dezlănţuite ale naturii: „Fulgerele adunat–au contra fulgerului care / În turbarea–i furtunoasă a cuprins pământ şi mare". Fulgerele (cerul), marea şi pământul înseamnă întregul univers. Duşmanii sultanului se strâng precum râurile din toate părţile lumii, părând a zgudui temeliile lumii ca un cataclism natural: „Zguduind din pace–adâncă ale lumii începuturi, / Înnegrind tot orizontul cu–a lor zeci de mii de scuturi,/ Se mişcau îngrozitoare ca păduri de lănci şi săbii, / Tremura înspăimântată marea de–ale lor corăbii!..." Orizontul, întunecat de scuturi, marea înspăimântată de corăbii, duşmanii precum râurile şi pădurile „de lănci şi săbii" sugerează însăşi natura înspăimântată de forţele care–l înfruntă pe sultan. La Nicopole aceste armii stau ca „zidul neînvins". Este prima parte a discursului, realizată prin exagerări voite de poet spre a da imaginea impresionantă a împăraţilor şi regilor care au pornit război împotriva Semilunei, din perspectiva trufiei sultanului. Energia acestuia de a–i înfrunta se naşte din *ură*, din ura neîmpăcată şi oarbă, dintr–o înverşunare nepotolită, care–i stârneşte dorinţa de a–i umili pe duşmani. Nu este vorba deci de o victorie dreaptă într–o bătălie purtată cu iscusinţă, ci de aspiraţia de a strivi alte popoare: „Din pristolul de la Roma să dau calului ovăs..." „Pristolul" (altarul) de la Roma este centrul sfânt al creştinilor. Lipsa de omenie şi de toleranţă a sultanului pentru cei de o altă lege, caracterul lui mărunt, transpar în această dorinţă meschină, ignobilă.

Imaginea calului în altarul învinşilor este echivalentă cu imaginea coroanei lui Mircea prefăcută în ramură de spini, ambele simboluri ale distrugerii totale de popoare, civilizaţii, culturi. Mândria de sine se desface din vorbele otrăvite de ură ale lui Baiazid: „să trec falnic, fără păs". În finalul discursului se rosteşte argumentul suprem al demonstraţiei: toiagul moşneagului nu poate sta în cumpănă cu forţele lumii întregi, care au zguduit cerul şi marea, şi pe care totuşi le–a biruit. Urmează răspunsul lui Mircea, de această dată energic, amplu. Tonul lui Mircea de asemenea va creşte progresiv. Mircea arată sultanului deosebirea

dintre aparenţă şi esenţă, îi dezvăluie ceea ce se află sub învelişul lucrurilor. Această dezvăluire a adevărului priveşte persoana sa (Mircea afirmând cu demnitate voievodală că bătrânul dinaintea lui Baiazid este „Domnul Ţării Româneşti") priveşte poporul român (a cărui istorie, invocată de la începuturi îl dovedeşte imposibil de înfrânt) în sfârşit, priveşte faima de care sultanul era atât de mândru şi care nu este decât un lucru vremelnic. Mircea sugerează că dispreţul sultanului provine din *necunoaştere*: „Eu nu ţi–aş dori vreodată să ajungi să ne cunoşti". Expresia domnitorului este în această parte a răspunsului său de sfătoşenie bătrânească, dar numai aparent, căci vorbele atât de liniştite taie ca sabia cu ironia lor ameninţătoare; Darius, învinsul, este numit ironic „oaspe", ceilalţi năvălitori sunt numiţi, cu imprecizie aluziv ironică „mulţi". Ironică este şi expresia populară „lumea nu putea să–i mai încapă". Mircea face un iscusit şi lămuritor joc de cuvinte între „au cerut pământ şi apă" şi „toţi o apă ş–un pământ", expresii în contextul cărora termenii sunt inversaţi, după cum şi situaţia pe care o desemnează reprezintă o ironică inversiune: din poftitori de „pământ şi apă" – cerere simbolizând supunerea necondiţionată –, acei „împăraţi şi regi" devin „apă şi pământ", adică sunt distruşi cu desăvârşire.

Observăm că definindu–se pe sine, Mircea îşi caracterizează de fapt poporul: „Nu e om de rând, el este Domnul Ţării Româneşti./ Eu nu ţi–aş dori vreodată să ajungi să ne cunoşti". A doua parte a discursului domnitorului este un contraargument la faimoasele izbânzi ale Semilunei. Mircea descoperă sultanului că bătăliile cu care se lăuda s–au purtat pentru *„lauri"* , părţile adverse fiind caracterizate de aceeaşi sete de glorie. Într–o astfel de luptă nimeni nu poate avea certitudinea victoriei, acea izbândă fiind *întâmplătoare*, căci îi lipseşte cauza dreaptă, nobilă, care s–o facă *necesară*. În răspunsul lui, domnitorul aminteşte trecutul cel mai îndepărtat, pentru a sfârşi cu ceea ce decurge din lecţiile pe care le–a oferit istoria. În opoziţie cu acele oşti „leite–n zale de–mpăraţi şi de viteji", Mircea aşează înaintea sultanului valorile lui: „sărăcia şi nevoile şi neamul...", adică dorinţa de viaţă liberă în care poporul să–şi împlinească rosturile sale străvechi. Cuvintele citate s–au păstrat în conştiinţa noastră naţională ca o maximă. Ultimul punct al argumentaţiei priveşte faptul că, luptând, nu pentru vreo glorie, ci pentru neam şi ţară, bătrânul

Scanned with OKEN Scanner

voievod va fi ajutat de întreaga natură: „tot ce mişcă–n ţara asta, râul, ramul, / Mi–e prieten numai mie, iară ţie duşman este". Dacă în discursul sultanului erau invocate elemente cosmice (cerul, marea, pământul), suportând dezlănţuirea războinică a lumii (cuvintele „râuri–râuri" şi „păduri de lănci şi săbii", folosite în sens figurat desemnau mulţimea de oameni şi arme) – un univers natural „pasiv", natura invocată de Mircea este luminoasă, senină („râul, ramul") şi „activă", solidară cu omul, fraternă, umanizată, aşa cum apare în concepţia populară românească. Ultimele cuvinte rostite de Mircea constituie punctul culminant al argumentaţiei sale: *faimei* sultanului i se va împotrivi *„iubirea de moşie"*, zid de nebiruit, zidul inimilor viteze şi iubitoare de ţară ale românilor, un *zid* necunoscut încă de sultan, altfel decât zidul taberelor de la Nicopole. Mândria naţională a poetului transpare în măreţia rostirii lui Mircea.

Partea a doua a fragmentului descrie bătălia de la Rovine. Poetul nu urmăreşte o reconstituire istorică a luptei, ci numai înfruntarea năprasnică, eroismul oştirii române sub comanda lui Mircea, pentru apărarea pământului strămoşesc. Ca un ecou al cuvintelor anterioare ale domnitorului: „Codrul clocoti de zgomot şi de arme şi de bucium". Impresia de mişcare furtunoasă, de zgomot asurzitor şi de culori fulgurante este copleşitoare. Culoarea apare mai ales sub aspectul contrastelor de lumină şi umbră: „Mii de coifuri lucitoare ies din umbra–ntunecoasă"; „Lănci scânteie lungi în soare, arcuri se întind în vânt / Şi ca nouri de aramă, şi ca ropotul de grindeni, / Orizontu–ntunecându–l, vin săgeţi de pretutindeni". Termenii de comparaţie „nouri de aramă", „ropotul de grindeni", „vijelia", „plesnetul de ploaie", „crivăţul", „gerul", „potop", „mare turburată" dau senzaţia că lupta seamănă cu o dezlănţuire a forţelor naturii. Duşmanilor li se pare „că se năruie tot cerul"; oastea română le apare precum urgia, „sfârşitului lumii" din vechile credinţe populare. Alături de cuvinte care redau sonorităţi diferite („urlă", „striga"), apar cuvinte în interiorul cărora se repetă acelaşi sunet sau grup de sunete. De exemplu, în „vâjâind ca vijelia" se repetă sunetele *v* şi *j*, în „durduind" – *d*, în „plesnetul de ploaie" – grupul *pl*. E un joc al consoanelor, din care Eminescu obţine mari efecte imitativ–onomatopeice. Auzim zbârnâitul şuierat al săgeţilor, tropotul cailor. Un efect muzical e creat de „liniştea" care se lasă după bătălie, prin repetarea vocalei *a*, pe

Scanned with OKEN Scanner

care cad accentele: „falnic armia". În descrierea luptei de la Rovine s–a remarcat o foarte savantă orchestraţie. Putem „asculta" această descriere. Ritmul evenimentelor este extraordinar de rapid; remarcăm frecvenţa verbelor de mişcare, cu sens propriu sau figurat: „ies", „împlu", „roiesc", „bat", „vin", „ridică", „se clatină", „cad", „lovind", „mână", „gonind", „soseau", „calcă", „gonind", „trec rupându–şi", „risipite se–mprăştie". A cădea şi a veni limpezesc, în iureşul bătăliei, sorţii de izbândă; „cad" (ca şi „se clatină", „se răstoarnă") indică în gradaţie descendentă soarta oştirii vrăjmaşe, iar „vine" (împreună cu alte verbe ale înaintării zdrobitoare) – biruinţa în luptă, apropierea de victorie a românilor. Repetiţia „vine, vine, vine" are înţelesul rapidităţii superlative. Astfel de superlative „se aud", datorită unei obligatorii accentuări ascendente. Ca şi comparaţiile, repetiţiile amplifică efectele de sunet şi mişcare clocotitoare, grandioasă: „Ce mai freamăt, ce mai zbucium!"; „mii de capete pletoase, / Mii de coifuri lucitoare ies..." „Căci" se repetă (la începutul a două versuri succesive) în raport cu „în zadar", ambele repetiţii apăsând opoziţia între dorinţa furibundă de victorie a sultanului şi realitatea care o contrazice (sultanul e silit să vadă realitatea). Cel mai frecvent apare conjuncţia „şi", semn al precipitării expresiei. Construcţiile sinctatice, elementele de relaţie, inversiunile, anumite repetiţii sugerează efortul expresiei de a prinde ritmul mişcării, tensiunea sub care privitorul uluit vrea să capteze în cuvânt impresia pe care i–o produce succesiunea rapidă a evenimentelor. Recunoaştem şi forme ale oralităţii, dar şi reflexe ale limbii vechi. Observaţia priveşte şi vocabularul: *a mâna, a certa, a dura, a roi, leit*. Cuvintele şi construcţiile populare vechi aşează convingător în epocă acest episod istoric. O limbă prea arhaică i–ar fi fost străină cititorului. Apar însă şi arhaismele necesare: „ieniceri", „spahii", „Aliotman", „asab". Există termeni cu semnificaţii adânci, deşi par simpli, de pildă, „pleava vânturată". Oştirea care venise „înnegrind tot orizontul" e comparată în final cu „pleava", ceea ce se aruncă după alegerea rodului bun, exact alegerea care s–a făcut în timpul bătăliei. Acţiunea are loc „într–un ceas". Seninătatea antepenultimului vers, care contrastează cu încrâncenarea bătăliei, exprimă dispreţul poetului faţă de tot ce este „pleavă" şi „vânturare" – risipire, nestatornicie.

Urmărind sub raportul mijloacelor artistice acest fragment din *Scrisoarea III*, constatăm că întregul text se bazează pe

Scanned with OKEN Scanner

antiteză, deoarece Eminescu prezintă două atitudini între care nu poate exista mediere, împăcare. Apare antiteza dintre modul de existenţă al unor popoare în lume, antiteza dintre concepţiile privitoare la rolul conducătorilor (din care decurg portretele literare ale lui Mircea şi Baiazid) şi descrierea prin contraste a bătăliei dintre români şi păgâni. (D. B.)

I. L. Caragiale: D–L GOE...

Două universuri umane se conturează în *D–l Goe...*: unul al copilului şi unul al adultului. Între acestea se produce o inversare de comportamente şi atitudini care naşte contraste comice. Cele trei doamne, desemnate cu apelative infantine „mam–mare, mamiţica şi tanti Miţa" (silabele *ma*, *mi*, *ţa* repetându–se hilar) se copilăresc în adoraţia lor faţă de Goe, fără a obţine ascultare din partea copilului. În schimb, „tânărul Goe" imită ridicol pe adulţi, comandă şi nu se supune. Lipsa de inteligenţă, sugerată încă din prima frază, se transformă în aroganţă, copilul corectând eronat un cuvânt rostit incorect, sancţionând cu aceeaşi impertinenţă pe un călător care–l sfătuieşte; neadmiţând decât voinţa sa, într–o independenţă nefirească, la care nu ar avea dreptul nici prin vârstă nici prin vreun alt merit. Ca şi în *Vizită...*, unele excese primesc imediat o pedeapsă adusă de întâmplare (o pedeapsă naturală) – băiatul pierde pălăria şi rămâne blocat în „compartimentul unde nu intră decât o persoană". Tot ca în *Vizită...*, neplăcerile evidente cauzate de micul răsfăţat familiei şi celor din preajmă nu aduc vreo schimbare de atitudine a celor trei doamne. Orbirea protectoarelor lui Goe ca şi a doamnei Popescu e totală. Numărul de „mame" capătă sens ironic în raport cu absenţa oricărei asistenţe cu adevărat materne – adică a educaţiei corecte. Maternitatea se manifestă printr–o exagerată protecţie: să nu răcească, să mănânce, să se distreze. Aceasta se explică printr–un mod de a gândi specific unei categorii de oameni care deţin putere, avere, confort, mulţumiţi de ei înşişi (având convingerea că trebuie să respecte aparenţele) şi lipsiţi de orice preocupări mai înalte. Ca şi Ionel, d–l Goe e un „puişor" scuipat

să nu se deoache, sărutat dulce, elogiat. El stârneşte o permanentă agitaţie în jurul său. Există o asemănare strânsă cu *Vizită...*, mergând până la expresii identice, fapt specific operei cu caracter comic a lui Caragiale, care surprinde la oameni comportări asemănătoare, caracterizând pe indivizii cei mai reprezentativi. Există şi în *D-l Goe...* un *mister* ca şi în *Vizită...*, pe care cititorul îl află, dar e ignorat de călători, de conductor şi aparent de „mam-mare" care „doarme", incapabilă să vadă o realitate ce nu-i convine.

Pornirea prin capitală în confortul trăsurii şi al cuibului familial a acestui mic monstru de răsfăţ ne duce cu gândul la viitorul lui Goe, ce va trăi în acelaşi confort, *în trăsură*, pe marile artere ale societăţii, „la bulivar!" Va fi tratat identic – răsfăţat de o societate care îmbrăţişează privilegiaţii, pe cei ce lasă în urmă incidente nerezolvate, ilegalităţi, ofense.

Lectura e captivantă datorită atitudinii ironice a autorului, preciziei conturării, din câteva linii, aproape numai prin limbaj a personajelor. Vorbirea lor incultă, ridicol de semtimentală sau de arogantă, contrastul dintre pretenţii şi analfabetismul cultural, dar şi moral, sunt o sursă a comicului. Asemenea contraste pot fi descoperite în cadrul întregului text şi la nivelul fiecărei secvenţe dialogate. Caricatura se detaşează din text, prin aceeaşi îngroşare a liniilor ca şi în *Vizită...* Goe, ca întruchipare a proastei creşteri şi desconsiderării jignitoare a oamenilor, circulă încă printre noi, amestecat între atâtea alte personaje caragialiene, dureros de actuale. (D. B.)

Alexei Mateevici: LIMBA NOASTRĂ

Ca şi Ardealul, Basarabia a sângerat sub asuprire străină. Poezia ei e numai glas al patriei. Născut pe acest pământ, Alexei Mateevici a trăit doar 29 de ani. A fost preot militar, luând parte la luptele de la Mărăşeşti. Urmele istoriei, glasul „strămoşilor moldoveni", poezia populară stârnesc poetului basarabean vechi dureri şi proaspătă înflăcărare.

Titlul simplu – *Limba noastră* – corespunde organizării primei

părţi a poeziei într–o succesiune de definiţii metaforice; fiecare strofă începe cu termenul de definit într–o formulare elementară: verb copulativ şi nume predicativ. Observăm liniile sinctactice aproape identice ale acestor strofe. Definiţia iniţială e urmată de o alta sau de o dezvoltare a metaforei dintâi. Structura devine astfel enumerativă, un şirag de metafore juxtapuse. Retorica repetare a construcţiei creează o didactică a sentimentului patriotic, stăruitor clamat. Pentru a ajunge la înţelesul poeziei trebuie să descifrăm sensul fiecărei metafore şi să observăm care este sursa efectului stilistic. Începem prin elucidarea sensului propriu al cuvintelor pentru a detaşa prin echivalenţe, cum se va vedea, valoarea lor figurată. Comoară înseamnă o mulţime de obiecte preţioase, strălucitoare, tainice, înseamnă bogăţie neştiută, ascunsă vreme îndelungată uneori. În consecinţă, valoarea, strălucirea, frumuseţea, tainica bogăţie, neştiută de mulţi ar fi însuşirile limbii conţinute în prima metaforă.

În strofa a doua găsim: „foc ce arde". Sintagma pare o construcţie pleonastică, dar poetul se referă, desigur, la un foc ce nu se stinge, la un foc pururea viu care veghează *somnul de moarte* al viteazului în poveşti. Poporul se trezeşte precum voinicul din acest somn, în mod miraculos, adică învie. Limba e focul nestins ce însoţeşte învierea neamului. Metafora trezirii sau a învierii din somnul de moarte apare şi în *Deşteaptă–te, române.* La români, moartea nu e decât un somn din care urmează un alt fel de existenţă, niciodată o scufundare în nefiinţă. Eminescu spune „Să–mi fie somnul lin", textele bisericeşti spun *a adormit* în loc de *a murit.* Suntem un popor care crede în nemurire, într–o altă viaţă, iar această înviere poate deveni şi o metaforă a trezirii din starea de umilinţă şi apăsare străină asupra neamului, echivalente cu moartea, dar niciodată veşnice.

Dacă în prima strofă expresia metaforică proiectează imaginea unui imens teritoriu peste care s–a revărsat frumuseţea, în strofa a doua limba este imaginată dinamic, are o esenţă luminoasă şi mobilă: e flacără.

În strofa a treia limba e *cântec.* Sugestiile vizuale se întregesc prin cele sonore. Cântecul înseamnă frumuseţe şi armonie, purificare a patimilor prin transfigurare artistică, supremaţie a spiritului asupra materiei, îmblânzirea răului, însufleţirea a tot ce este inert; prin cântare se produce înălţarea sufletească a

omului. Or, poporul nostru posedă acest mare dar, reflectat şi în limba sa. Cântarea lui e „doina dorurilor noastre"; doi termeni specific româneşti, chiar unici în lume, s-a spus, precizează felul cântării. Doina denumeşte un cântec de jale, melancolie, tristeţe blândă; ca linie melodică e legănătoare, duioasă, iar dorul – aspiraţie continuă şi tandră, izvorâtă din iubire. Cântecul ca doină a dorurilor e formă de contemplare a suferinţei devenită frumuseţe artistică. Limba este, deci, o cale de stăpânire a lumii prin iubire de frumos; răul şi suferinţa se distilează în doină, purtătoarea sufletului românesc.

Metafora „roi de fulgere" revelează puterea de transfigurare a lumii prin forţa stihială a cuvântului. Fulgerul înseamnă strania frumuseţe a energiei în mişcare instantanee, sclipire a forţelor cosmice. Limba deţine, înţelegem, o energie supraomenească, ce schimbă orizonturile existenţei – vremurile bune sau pe cele negre, cu forţa magică a puterii luminii. Splendoare înaltă e limba, ce îşi arată fulgurant scânteierea dumnezeiască (în vechile legende sacre ale popoarelor, numite mituri, fulgerele sunt stăpânite de un zeu suveran, de Creator).

În strofa a patra, limba e „graiul pâinii". Pâinea e considerată drept sfântă (se jură pe pâine, nu se aruncă pâinea, se binecuvântează pâinea), cum sfântă e truda de a o obţine. O nouă metaforă desfăşoară imaginea rodniciei splendide a anotimpului solar: „Când de vânt se mişcă vara", fiindcă pâinea se plămădeşte pe un plai mirific. Ţara e sfinţită prin munca omului, a „bătrânilor" (strămoşilor), iar glia rodeşte această hrană sfântă, pâinea – ne învaţă poetul. Limba este o hrană a sufletului românesc, dulceaţa ei îl întăreşte şi îl desfată.

În definirea limbii ca „vechi izvoade" se dezvăluie puterea limbii scrise de a imortaliza, de a păstra istoria poporului, a spiritului său, a oamenilor şi a faptelor.

Limba face posibilă vorbirea cu Dumnezeu; vechile cazanii sunt povestea sufletului românesc grăind cu Dumnezeu. Această limbă a sfintelor texte, a cazaniilor, a ceasloavelor este totodată limba ţăranilor; inima lor îndurerată adună în rugăciune slovele limbii, sfinţindu-le.

Ultimele trei strofe reproduse în manual au altă alcătuire. Se lansează imperativul *strângeţi* – îndemn solemn de „cultivare" a limbii. Sensul acesta se încheagă din tendinţa de alegorizare a metaforei: vorbele trebuie culese cum culegi o recoltă de pietre

preţioase. Limba are darul de a se îmbogăţi, de a spori sub soarele nostru aşa cum pietrele s-ar preface în nestemate, minune veşnică a naşterii sub vraja luminii astrale, care ne trimite din nou spre universul fantastic al basmului. Graiul izvorăşte întruna ca o fântână fără sfârşit („un potop nou de cuvinte"). Este adevărat că potop înseamnă în contextul dat număr foarte mare, dar aceasta nu exclude sensul metaforic de cascadă, de „revărsare" fecundă. Soarele şi „revărsarea" sunt embleme ale rodniciei în figuraţia antepenultimei strofe. Imaginaţia poeţilor noştri se vădeşte de multe ori ataşată de reprezentări agrare.

Aceeaşi idee a fecundităţii e subliniată în ultima strofă, identică celei dintâi cu deosebirea că este introdusă prin viitorul „răsări-va". Din comoara limbii, revărsată ca o apă sau ca o sămânţă, ţâşneşte infinita rodire a rostirii româneşti.

Comuniunea dintre limbă şi patrie este exprimată direct o singură dată: „limba ţării noastre dragă". Dar indirect această dependenţă reciprocă e constantă. Limba e a pământului („moşie", „adâncuri"), a cerului („roi de fulgere"), a timpului astral (rodul verii), a timpului istoric („vechi izvoade"), a sufletului credincios (vechile cazanii) şi artist (limba cântecului). Limba e ţara însăşi. Ne apropiem de o frumoasă rostire a unui mare poet, Nichita Stănescu: „Ce patrie minunată este această limbă!" Poetul dezvăluie contopirea numelui cu obiectul: „Noi, de fapt, avem două patrii coincidente: o dată este patria de pământ şi de piatră şi încă o dată este numele patriei de pământ şi de piatră." Încheiem cu unul din aforismele sclipitoare ale acestui poet contemporan a cărui limbă se preface mereu în poezie: „a vorbi despre limba română este ca o duminică."

Observăm în extrasele din *Lectura suplimentară* că ideile sunt foarte înrudite, iar figurile poetice pornesc din aceiaşi sâmburi ai imaginaţiei: „Limbă veche de lumină", glas al ţării, al pământului, limbă-tezaur, „depozitul cel mai sacru lăsat de generaţiile trecute", limbă „cu sâmbure de foc şi tainic nimb" aducând nemurirea, „patrie de cuvinte", „de cânturi, de şoapte, de murmure", „bogăţie" „înnoită", limbă străbătând veacurile din generaţie în generaţie, limbă a tinereţii fără bătrâneţe...

Cum se explică fenomenul în cazul unor artişti din perioade literare diferite şi având fiecare un timbru specific? Este vorba de sentimentul comun, iubirea limbii de către oameni ai condeiului, oameni al căror rost pe această lume este să „lucreze" limba, „să o frământe mii de săptămâni", cum spunea Tudor

Arghezi. Or, e ştiut că marele făurar de cuvânt este în primul rând poporul. Când se gândesc la limba noastră, cei mai mulţi scriitori români îi evocă pe ţărani, pe strămoşi, istoria.

Înrudirea de viziune din textele amintite se datorează chiar limbii române, care leagă prin sentimentul patriotic şi simţirea aceleiaşi frumuseţi a graiului un text scris în secolul trecut de unul publicat astăzi.

Recomandăm să se analizeze ori măcar să se extragă câteva mostre de limbă românească, câteva granule din aurul ei; de exemplu, din limba veche a textelor populare, din limba proverbelor, zicalelor, ghicitorilor, multe fiind metafore sau alegorii, din limba *Cazaniei* Mitropolitului Varlaam, din limba lui Eminescu ori Sadoveanu, a lui Blaga sau a Anei Blandiana. În sfârşit, limba „obişnuită", limbajul familiar, este adesea atât de încărcat de stil: talpa casei, picioarele scaunului, capul patului, broasca uşii, ciuboţica cucului, traista ciobanului, rochiţa rândunicii, sângele voinicului, se bat turcii la gura lui, s–au sculat cu noaptea–n cap, dă bir cu fugiţii...

Când vorbeşti, ignori frumuseţea limbii, mai ales în conversaţiile curente. Numai dacă vrei să asculţi atent, să citeşti atent, să gândeşti, vei descoperi adâncimile limbii. Literatura artistică le luminează. Să comparăm, de pildă: „cad frunzele" cu „au pornit–o peste luncă frunzele–n bejanie" sau „coboară toată frunza ce–a fost şi strălucit", „se scutur frunzele de nuc", ori „cade frunza jos în vale". (D. B.)

Ionel Teodoreanu: **PRĂVALE–BABA**

Ionel Teodoreanu este cunoscut mai ales ca autor al romanului *La Medeleni*, una dintre cele mai frumoase cărţi despre copilarie şi adolescenţă, desfăşurată într–o Moldovă tihnită, senină, patriarhală, în care oamenii trăiesc în armonie şi zâmbet, aflându–se parcă de–a pururea în vacanţă. Copilăria personajelor lui Teodoreanu nu cunoaşte umbre, asprimi, conflicte dureroase, ci stârneşte o neistovită încântare, vrăjindu–l în primul rând pe

naratorul care o învăluie în torente de metafore; ele creează o altă realitate, deasupra faptelor şi lucrurilor, o *atmosferă* poetică, imaginativă, caldă, născută din candoare. Sentimentele şi imaginaţia poetică, plăcerea dialogului viu şi a asociaţiilor nenumărate estompează adesea filonul narativ în favoarea unor desfăşurări scenice văzute minuţios, a unui stil direct, liricizat.

Un text în proză derutează mai ales prin întindere şi diversitate; se cuvine să găsim principii de ordonare care să capteze conţinutul: situaţii, întâmplări, descrieri, dialog, figuri de stil. În cazul naraţiunii, pentru că *Prăvale-Baba* este o naraţiune, prima operaţie este stabilirea unor secvenţe narative, care se dovedesc la acest autor destul de unitare: plecarea de acasă sub ochii mamei, drumul, aşteptarea în curtea şcolii, formarea grupului care va fi clasa întâi, cunoaşterea învăţătoarei, lecţia. Însăşi această enumerare ne indică drept protagonist nu un copil, deşi Fănuţă pare eroul principal, ci grupul de copii.

Grupul trăieşte în pagină prin deosebiri („Mulţi au tăcut niznai; alţii s-au codit; alţii au dat din cap cu da şi ba; iar alţii au vestit cu toată gura că ei ştiu de-acasă."), prin contraste (Fănuţă şi băiatul primarului) prin excepţii (Ştefan Damaschin de la Prăvale-Baba), dar mai ales prin reacţii identice: copiii se îmbulzesc, privesc uimiţi pereţii cu planşe, simt mirosul străin al clădirii, stau nehotărâţi aşteptând „drum", urmăresc avid ce se întâmplă, confirmă evidenţele, cad pe gânduri, se bucură că nu sunt în pielea celui scos la tablă, nu înţeleg întrebarea, se miră, cască, „bucuroşi că nu-i cu bănat", „râd într-un glas"; îi stăpânesc emoţia şi dezorientrarea, pentru că intrând în acest grup, creat sub ochii cititorului, copilul care iese din unicitatea lui „de acasă", Fănuţă devine Ştefan Damaschin, numele e rostit întreg, li se vorbeşte „ca unuia singur". Relatat în acest fel, conţinutul îşi pierde orice frumuseţe, fiindcă evenimentele sunt foarte obişnuite, recognoscibile. Autorul vede însă totul de la înălţimea copilului, el are, cum spune G. Călinescu, „o extraordinară memorie a copilăriei". Copiii descoperă lumea şi ochii lor sunt aţintiţi mereu în afară, senzaţiile lor sunt extrem de vii, lucrurile li se dezvăluie ca nişte miracole. De aceea şi naratorul îi va privi din exterior, nu dinăuntrul sufletului şi gândurilor lor, pentru că această interioritate la vârstele mici nici nu există. Să urmărim prin ce mijloace se realizează această exterioritate. Este vorba de

Scanned with OKEN Scanner

descriere, dialog şi de prelungirile metaforice ale modalităţilor de expunere. Naratorul va descrie, folosind o tehnică pe care o numim a contrastului, înfăţişarea soldăţească, hotărâtă a lui Fănuţă, pe care îl compară pentru lămurire deplină cu o „catană" şi ţinuta moale, de catifea a lui Şerban Postelnicu. Pentru a sublinia semnificaţia acestui contrast exterior, naratorul nu analizează, ci compară: „simţindu–se dulău de stână alături de pisicuţa cu fiong la gâtul gulerat"; cei doi vin din lumi diferite: una aspră, precum aerul tare al stânii, alta dulce şi parfumată, de salon, Fănuţă va fi plin de forţă, cunoscând munca şi răspunderile, celălalt, un obiect de lux, decorativ şi poate miorlăitor. Acesta e rostul comparaţiei; nu atât de a înfrumuseţa textul, cât de a exprima o mulţime de nuanţe în mod concis şi sugestiv. Şi concret, adăugăm; *vedem* cele două imagini: dulăul şi pisicuţa.

Dialogul conţine, de asemenea, foarte multe sugestii oferite de comentariile autorului. Cu excepţia lui Fănuţă, mai complex caracterizat, copiii (nu numai cei din text, ci toţi copiii) există prin temperament, exprimat în gesturi, cuvinte, atitudini, prin mentalitatea infantilă. Or, autorul observă reacţiile lor pline de candoare: privirea „cu îngheţ", uimirea înciudat–admirativă dintr–un nerostit „iute–al dracului", uitătura prepuielnică. „Prepuielnic" înseamnă bănuitor. Copiii nu sunt de fapt bănuitori, ci uimiţi, întrebători, gânditori, derutaţi, puţin speriaţi, curioşi; toate aceste stări dau acea privire a şcolarului mic pus în încurcătură, care seamănă cu o privire bănuitoare, iar mişcarea bănuitoare a capetelor la întrebarea ce e ci produce efect comic. Atitudinea autorului e tandră şi ironică în aceste notaţii. Reflexivitatea e comică la acea vârstă, şi „căderea pe gânduri" va fi însoţită de metafora ironică a naratorului „înnodaţi în îndoieli". Ironia izvorăşte din contrastanta simplitate a primelor noţiuni cu teribila implicare a copilului, semn de naivitate, de candoare. De pildă, „cărturari" (cărturar = om foarte învăţat, de obicei în vârstă, cu prestanţă) sunt declaraţi cei care anunţaseră că ştiu să scrie, că ştiu alfabetul; naratorul dilată perspectiva ironică, întărind contrastele: „băncile cărturarilor" (din clasa întâi, citim printre rânduri), „s–au aşezat cu slavă în locurile de frunte", „au suspinat cărturarii şi–au trecut la vechile locuri". Un alt contrast comic se produce prin menţiunea ocupaţiei tatălui, a

cărei prestanţă socială micşorează şi mai mult făptura măruntă şi neajutorată a odraslei: „Dar băiatul domnului Procuror a dat din cap, cu degetul în gură“ (procurorul este un magistrat, o persoană care susţine acuzarea într–un proces); Şerban Postelnicu (băiatul primarului), poreclit „Pătlăgică“, rămâne cu gura căscată; Decebal Cotruţă, „băiatul domnului Căpitan de jandarmi“, ca o miniatură a tatălui său, îmbrăcat cum se află în „tunică de postav militărească, cusută cu bumbi galbeni“, „tace ostăşeşte“, adică nu ştie să răspundă (admiraţia autorului e mimată), dar mâna dreaptă îi porneşte „glonţ“ spre tablă arătând crida, pe care nefiind în stare s–o definească, o arată cu degetul. Ironia e amplificată de numele proprii. Băiatul primarului se numeşte Postelnicu (postelnic – arhaism care evocă o veche dregătorie), Hanţă înseamnă „gură“ sau „gură–spartă“, iar măreţul *Decebal* se însoţeşte cu regionalismul Cotruţă (vatră mică ori loc între perete şi sobă, adică un cotlon cald, un ascunziş). Fără ironie de data aceasta, e sugestiv şi numele talentatului Fănuţă, *damascul* fiind o ţesătură foarte preţuită, cu desene mari şi în relief.

În grupul de copii răsar câţiva pentru a–i da relief; ei sunt tipurile ştiute ale clasei de şcolari mici: cel nelămurit, cel hotărât, cel prompt care spune „fuguţa“ totul, cel cu degetul în gură, abia desprins de poala bunicii. Există şi voci anonime: „a căscat unul“, „a spus repede unul clipicios“.

Intenţia, subliniem, nu este niciodată de a critica, ci de a surprinde copilăria în toată nuditatea şi ingenuitatea reacţiilor sale, de atâtea ori amuzante, cum ştie toată lumea.

Singurul personaj bine individualizat în acest text este Fănuţă, marea excepţie a grupului, liderul. El îi conduce de la început pe ceilalţi, remorcându–i cu dezinvoltură, „din treacăt“; aşteaptă fără emoţie în faţa clasei îngheţate de spaimă pentru că are încredere în el şi îi place să gândească singur. Ştiinţa lui de a se descurca în orice împrejurare, „şi–n codru“, se numeşte independenţă, şi nu este caracteristică vârstei; de aceea el apare ca o gazdă, iar ceilalţi ca nişte oaspeţi. Fănuţă se adaptează rapid, e hotărât, respectuos, plin de haz (a se reţine porecla scornită de el şi curajul de a aşeza oul găinii unde trebuie). Mersul lui soldăţesc contrastează cu chipul de sugar al lui Timotei Hanţu, cu buclele de domnişoară ale lui Postelnicu şi cu naivitatea speriată a tuturor. Personajul ar putea deveni neconvingător sau

Scanned with OKEN Scanner

antipatic din pricina atâtor calităţi, dacă naratorul nu i–ar surprinde aceeaşi inocenţă, aceeaşi măruntă statură (evidentă în ochii mamei) şi originea modestă.

Fănuţă are haina croită dintr–una veche, vine la şcoală cu o gustare sărăcăcioasă. El este dezavantajat social, e cel de la Prăvale–Baba, de la *marginea* Iaşului. Nu cunoaşte răsfăţul şi de aceea e mai pregătit să înfrunte situaţiile noi, viaţa. Este însă şi mai inteligent decât ceilalţi, mai talentat. Întâmplarea oferă uneori astfel de compensaţii. Există o anumită tendenţiozitate socială, o justiţie naiv reparatoare, idilică, am zice, ca în basmul popular; Fănuţă cel sărac e fala clasei, iar băiatul primarului – un nătâng. Antinomiile se trasează cu linii mari, vizibile şi sunt metaforizate: catană – domnişoară, dulău – pisicuţă, nota zece – zeroul, „oul babei".

Observăm că textul trăieşte prin dialogul de o vivacitate extraordinară şi prin sensurile figurate ale cuvântului: comparaţii, metafore şi alte figuri stilistice. Metaforele lui Teodoreanu deschid mereu ferestre spre tărâmul acelei vârste nerepetabile, copilăria, când ochiul se încarcă de uimire şi de închipuiri frumoase ca în basm. Autorul urmează prin metaforă imaginaţia copilului, de aceea figurile stilului său au aceeaşi concreteţe şi prospeţime ca senzaţiile copilului. Metaforele lui Teodoreanu sunt definiţii în imagini ca pasta proaspătă a culorilor din pagina nouă a abecedarului. Şcoala, abecedarul şi lumea sunt nou–nouţe. Copilul ia act de ele cu o desăvârşită puritate. Chiar rupţi din pagină, termenii figuraţi se înşiră voios într–o ghirlandă de surprize: vrăbii, dulceţi, întâiul foc în sobă, zbârnitoarea unui zmeu, rândunica, sacul de cartofi, clopoţelul sărind într–un picior. Să culegem câţiva. De exemplu, învăţătoarea „îi închide parcă într–o cutiuţă", adică reţine ceea ce are unic fiecare, dar imaginea concretă a cutiuţei arată nu numai interesul şi grija ei (nu închizi în cutiuţe decât obiecte la care ţii), ci presupune, prin forma diminutivală, şi delicateţea nevinovatelor făpturi. Expresia sugerează nişte obiecte mici şi preţioase. Sau „glasul de porţelan", care trădează o fiinţă fragilă, gingaşă, pură, imaculată, candidă. Alfabetul e povestea literelor. Lecţia e o poveste, iar literele numite metaforic vin direct din basmul lui Creangă.

Unele reprezentări figurate se pot lua ca metafore totale ale copilăriei.

Scanned with OKEN Scanner

Enumeraţia reprezintă cea mai simplă formă de clasare a diversităţii care asaltează pe copil; în acest caz, ea poate deveni un poem al candorilor virtuale şi tactile: „sunt multe lucruri albe şi moi care nu-s nici piatră, nici cridă. Aşa, de pildă: pânza, laptele, halviţa, lăcrămioara, mielul...“ Şirul enumerativ, ridicat pe verticala dialogului devine poem al exploziei de vitalitate a copiilor: „– Mă ieu la trântă, a spus unul. – Mă spăl, a spus altul. – Trag cu praştia. – Mă sui în copac. – Prind mâţa.“ Ca şi în cazul termenilor metaforici, dialogul e centrat pe imagini concrete.

Se creează din această imagistică o altă realitate, poetică, lirică, ce înfrumuseţează, o atmosferă care este a imaginaţiei, nu a realităţii (în care intră: voioşie, umor, candoare, culori şi mişcare) şi care învăluie lumea ideală a copilăriei.

Adulţii sunt un fel de îngeri păzitori ai copiilor, îi înţeleg, îi ajută, îi iubesc: învăţătoarea, care apare pe nesimţite şi are păr de abur, dăruind zâmbet, dragoste, dreptate, sau mama lui Fănuţă, care îşi ascunde îngrijorarea şi duioşia sub poveţe severe.

Remarcăm culoarea blând regională a episoadelor şi a dialogurilor. Ne aflăm în Moldova lui Creangă, în care oamenii au răgazul rostirii. Limba şcolii e îndulcită de graiul local şi circulă între catedră şi bănci cu mlădierile ei ţărăneşti pe care le ştim din literatură: „–Iaca asta e litera a.“ Acele ironiei sunt mătăsoase, nu o aspresc.

O lumină voioasă se revarsă peste filele lui Teodoreanu. Literatura acestui prozator seamănă cu o dimineaţă limpede. (D. B.)

Scanned with OKEN Scanner

CLASA A VII-A

COLINDELE

Poezie ocazională, cântată în anumite momente festive ale anului, marcând o mare sărbătoare creştină – naşterea lui Iisus Hristos – şi trecerea de la un an calendaristic la altul – Anul Nou –, colindele au o funcţie de urare şi de felicitare, de marcare a sărbătorii şi de festivizare a momentului. Poezia colindelor reprezintă unul dintre straturile cele mai vechi ale creaţiei poetice româneşti, păstrând în temele, motivele şi imaginile artistice amintiri din epoci străvechi, practici şi mentalităţi primitive. Colindele româneşti sunt o moştenire directă de la romani, perpetuând amintirea sărbătorilor legate de Calendele lui Ianuarie. De altfel, termenul însuşi (*colindă*) vine din latinescul *calendae*, adaptat printr-un intermediar slav (*koleda*), de origine latină şi acesta.

În realitatea folclorică vie se face distincţia între *colindele de copii*, zise de obicei în Ajunul Crăciunului (24 decembrie), de o mare simplitate compoziţională, cuprinzând, de regulă, o formulă de vestire a sărbătorii, o scurtă urare de belşug şi o cerere de obţinere a darurilor tradiţionale („Bună ziua lui Ajun, / Sara, sara lui Crăciun, / Când îi laptele mai bun. / Cruce-n casă, cruce-n masă, / Să fii, gazdă, sănătoasă: / Colăcei, bătrână hăi!") şi *colindele cetei de flăcăi*, cântate la casele gospodarilor în noaptea de Crăciun (de Anul Nou), mult mai ample şi mai diverse din punct de vedere tematic.

Colindele propriu-zise, cântate de obicei în casă, se diferenţiază în raport cu persoana căreia i se adresează – fecior, fată de măritat, tineri căsătoriţi, gospodari, păstori, pescari etc. În funcţie de vârsta, starea maritală, ocupaţia celui colindat, poezia

propune o *alegorie*, figurează o situaţie ideală care, se credea, va deveni realitate în anul următor. Gospodarului i se urează belşugul de vite („... Tot cirezi de vaci, / Vacile zbierând, / Viţelúşi sugând, / Din codiţe dând, / Cu codiţe-nvoalte, / 'Nvoalte, răsucite, / În aur poleite / ... / Tot turme de oi / ... / Herghelii de cai..."), fetei de măritat – o căsătorie fericită; feciorului de însurat – calităţi voiniceşti, curaj, îndemânare ş.a.m.d.

Alegoria domină întreaga poezie a colindelor, iar *refrenul* se constituie într-o marcă inconfundabilă a categoriei (a speciei). Cele mai cunoscute şi frecvente refrene, precum *Florile-s flori dalbe de măr*, *Florile dalbe*, *Cunună de vineţele*, *Junelui bun*, *Lerui ler*, *Leruia, Doamne* trimit, pe de o parte, către timpurile străvechi când practica urării cu colinda avea loc primăvara, la înnoirea anului vegetaţional şi, pe de altă parte, la originile creştinismului românesc, formula „Leruia, Doamne" nefiind altceva decât o veche invocaţie creştină, rostită şi azi în biserică sub forma „aleluia".

S-au produs, cu timpul, suprapuneri şi interferenţe între colindele laice, pre-creştine şi colindele religioase, nu numai la nivelul refrenului amintit mai sus, dar şi la nivel tematic şi imagistic.

Grăbindu-se să recupereze această specie a literaturii populare alungate din şcoală pe criterii ideologice, autorii noilor manuale au reţinut, spre ilustrare, doar două colinde religioase – *Florile dalbe* (cls. a VII-a) şi *O, ce veste minunată* (cls. a VIII-a) – cu mare circulaţie în toate regiunile ţării, şi două *cântece de stea*: *Trei crai de la Răsărit* (VII) şi *Steaua sus răsare* (VIII), specie distinctă, inconfundabilă cu colindele, chiar dacă se practică tot cu ocazia Crăciunului. Trebuie spus, de asemenea, că *Vicleimul* (numirea populară a oraşului Bethleem, unde s-a născut Iisus) şi *Irozii*, practicate cu aceeaşi ocazie, *nu sunt* colinde, ci, cum bine se arată la un moment dat, forme ale *teatrului popular*, după cum *nu sunt* colinde nici *Pluguşorul*, *Sorcova* şi *Vasilca*, din repertoriul obiceiurilor de Anul Nou. O „inovaţie", în contradicţie cu adevărul ştiinţific, sunt şi aşa-numitele, de către autor, „colinde de primăvară" şi „colinde de invocare a ploii". Nu orice poezie legată de un anumit obicei este cu necesitate un colind, chiar dacă s-a creat un verb, „a colinda", cu sensul de „a merge din casă în casă, din gospodărie în gospodărie" într-o ocazie festivă,

Scanned with OKEN Scanner

de sărbători ceea ce ar explica, oarecum, neînţelegerea. În fine, poezia *O, brad frumos*, inserată în manualul de clasa a VIII–a fără nici o explicaţie, poate crea de asemenea confuzii, putând fi luată drept colind sau poezie de urare când, de fapt, este o creaţie cărturărească, un împrumut, în orice caz, din repertoriul internaţional de cântece de Crăciun.

Cele peste 200 de tipuri de colinde indexate până acum, inclusiv cele religioase, „biblice şi apocrife“ (cf. Monica Brătulescu, *Colinda românească*, 1981), culese în mii de variante, atestă vitalitatea speciei şi locul ei central în folclorul românesc. Pentru a nu sărăci conţinutul deosebit de bogat al acestei creaţii folclorice româneşti atât de reprezentative, viitoarele manuale vor trebui să opereze o selecţie mai riguroasă a textelor puse la dispoziţia elevilor.

În cadrul festiv şi solemn al sărbătorii Naşterii Domnului şi al schimbării anului, colindele aduc ecourile unei lumi vechi şi sonurile pure ale poeziei autentice, pe care le regăsim în versurile unei postume de Eminescu: „Colinde, colinde! / E vremea colindelor, / Căci gheaţa se–ntinde / Asemeni oglinzilor / Şi tremură brazii / Mişcând rămurelele, / Căci noaptea de azi–i / Când scânteie stelele...“ (N. C.)

MĂNĂSTIREA ARGEŞULUI

Specie a epicii populare în versuri, *balada* este cunoscută în mediile folclorice sub numele de *cântec bătrânesc*, denumire care scoate în evidenţă faptul că este *cântată*, că versurile sunt însoţite de o melodie specifică, şi că este *veche*, unele teme şi motive ale *cântecului epic* venind din timpuri foarte îndepărtate. Termenul *baladă* a pătruns relativ recent în limba română; poetul Vasile Alecsandri îl utiliza, în 1852, în chiar titlul primului volum al colecţiei sale de poezii populare, dublându–l cu termenul din popor, mai familiar cititorilor din vremea respectivă: *Balade sau cântice bătrâneşti...*

„Cântec povestitor de ascultare“, balada era „zisă“,

interpretată, cântată, în diferite ocazii (la ospeţe, la hanuri, la nunţi, la curtea domnească) de cântăreţi specializaţi (*lăutari*), dar şi de ţărani, de ciobani, mai rar şi numai în anumite zone şi de femei.

Fiind o creaţie *epică*, balada sau cântecul bătrânesc *povesteşte* o întâmplare în centrul căreia stă un *erou* aflat în luptă cu un *adversar*, fie supranatural (balaur, şarpe, monstru acvatic), fie, cel mai adesea, uman, dar cu însuşiri ieşite uneori din comun, pe care de regulă îl învinge.

Dacă privim cu atenţie balada *Mănăstirea Argeşului*, publicată, sub acest titlu, pentru întâia oară în amintita colecţie a lui Vasile Alecsandri, constatăm că ea nu se circumscrie integral definiţiei speciei, creionate mai sus. Este adevărat că poemul povesteşte o „întâmplare", alcătuită din mai multe episoade sau *motive*: căutarea, de către Negru-Vodă şi cei „Nouă meşteri mari / Calfe şi zidari / Şi Manoli, zece, / Care-i şi întrece", a unui loc pentru ridicarea unei mănăstiri; aflarea locului – „Un zid părăsit şi neisprăvit" – cu ajutorul unui ciobănaş „Din fluier doinaş"; începutul lucrării şi dărâmarea zidurilor: „Dar orice lucra, / Noaptea se surpa!"; ameninţarea domnului că îi va pune „de vii / Chiar în temelii"; neliniştea meşterului cel mare şi visul revelator care îi spune „taina" construcţiei – zidirea la temelia bisericii a celei dintâi soţii sau surori „Care s-a ivi / Mâini în zori de zi, / Aducând bucate / La soţ ori la frate"; legământul, jurământul meşterilor de a păstra secretul, de a nu-şi avertiza soţiile ori surorile în legătură cu soarta care le aştepta; venirea în ciuda piedicilor ridicate în calea ei de rugăminţile lui Manole, a soţiei meşterului cel mare; aşezarea ei în zidul care o cuprinde „Pânî la gleznişoare, / Pânî la pulpişoare, / Pânî la costişoare..."; bucuria domnului de a fi stăpânul unui edificiu măreţ, „Monastire naltă, / Cum n-a mai fost altă" şi orgoliul meşterilor care se consideră capabili să ridice alte ctitorii, „Altă monastire / Pentru pomenire, / Mult mai luminoasă / Şi mult mai frumoasă"; hotărârea domnitorului de a-i lăsa „sus pe acoperiş" „ca să putrezească"; încercarea disperată a meşterilor de a se salva, cu aripi „zburătoare" şi moartea lor tragică.

„Povestea" are, chiar astfel rezumată, un profund dramatism, degajat de însăşi tema, universală, care îi stă la bază: necesitatea unui sacrificiu uman la temelia unei noi construcţii. Nu este

Scanned with OKEN Scanner

vorba, deci, despre o confruntare fizică, o luptă între un erou, un viteaz, şi un adversar supranatural sau uman, ci de o serie de conflicte general umane cu implicaţii psihologice şi etice.

Se constată, de la bun început, că meşterul Manole se află într–un conflict latent cu domnul feudal, arogant şi ameninţător („Aici să–mi duraţi / Monastire naltă, /.../ Iar de nu, apoi, / V–oi zidi pe voi, / V–oi zidi de vii / Chiar în temelii!"), dar şi cu ceilalţi meşteri pe care *îi şi întrece*, adică îi depăşeşte nu numai în pricepere ci şi, mai ales, în atitudinea morală. Căci, în timp ce ei dorm, meşterul cel mare se frământă pentru a afla soluţia ieşirii din impas, visul său fiind un „vis aevea", un vis adevărat, o revelaţie a unui adevăr ştiut. El este singurul care respectă jurământul şi, cu toată durerea pe care, ca om, o simte („Manole turba", „ofta", „tăcea") îşi duce până la capăt misiunea de constructor şi de creator de frumos.

Fondul de credinţe care stau la baza acestei creaţii populare este străvechi şi universal; tema ca atare a luat forma baladei numai în sud–estul Europei, fiind întâlnită la albanezi, la bulgari, la greci, la sârbi şi la români, inclusiv la românii din sudul Dunării, la aromâni. Versiunile româneşti sunt plasate într–un timp istoric şi raportate la un strălucit monument de arhitectură medievală românească, mănăstirea de la Curtea de Argeş, ceea ce le conferă, de la bun început, o notă specifică. Balada noastră are, deci, un substrat *legendar*, explicând, prin jertfa umană, frumuseţea durabilă a ctitoriei de la Argeş, dar dezvoltă, în acelaşi timp, şi un sens moral şi estetic: orice operă de artă cere un sacrificiu. Creatorul, artistul, ziditorul se pierde pe sine ca individ, dar îşi continuă existenţa prin operă.

Dând o formă românească unei teme universale, creatorii populari de la Carpaţi şi Dunăre au adăugat fondului străvechi de credinţe şi practici de construcţie sensuri noi, superioare, atribuind meşterului calitatea de artist, de creator de frumos (investindu–l cu forţa asumării sacrificiului suprem: viaţa soţiei iubite, a copilului lor şi a lui însuşi) şi cu orgoliul autodepăşirii şi transformându–l într–un simbol. Balada *Meşterul Manole* sau *Mănăstirea Argeşului* depăşeşte limitele epicului atingând zonele mitului, fiind expresia literară, cum s–a spus, a *mitului estetic* la români. (N. C.)

Scanned with OKEN Scanner

Vasile Alecsandri: DAN, CĂPITAN DE PLAI

Vasile Alecsandri acoperă prin opera sa o mare suprafaţă a literaturii române, marcând un timp de răscruce în evoluţia scrisului artistic românesc. Operele lui în versuri, în proză sau dramatice au întemeiat noi drumuri literare, au deschis porţile celei mai înalte literaturi clasice. Este cunoscut ca poet mai ales prin ciclul de *Pasteluri*. Alecsandri a excelat în poezia patriotică, ocazională sau nu, deoarece sentimentele lui adânci şi fireşti de iubire de ţară s–au dezvoltat în climatul fierbinte al evenimentelor de la 1848 şi 1859.

Dan, căpitan de plai este un poem eroic dintre cele mai definitorii pentru mijloacele expresive şi viziunea poetică a artistului. Poemul eroic întruneşte, ca orice poem, mai multe episoade şi se înrudeşte cu balada, deşi aceasta are o naraţiune mai restrânsă, prin exemplaritatea personajelor însufleţite de sentimente înalte şi printr–o expansiune spre fantastic, manifestat în stilul hiperbolic şi în preferinţa pentru personificare. Poemul eroic evocă în chip firesc momente glorioase din istorie, exaltând sentimente naţionale. *Dan, căpitan de plai* este inspirat dintr–un cântec popular, ce figurează ca moto. Chiar din acest fragment anonim detaşăm confruntarea dintre Bine şi Rău, aşezată în plan moral: rai–iad, atât de proprie poporului, care a transfigurat–o artistic în basme şi balade mai ales sub ipostaza luptei dintre apărătorii ţării şi duşmanii ei. În poem aceşti apărători au statură legendară, baladescă şi se aseamănă chiar cu eroii din basme.

Sunt portretizaţi, prin urmare, la modul ideal, într–o mare risipă de procese retorice. Stilul retoric este foarte familiar lui Alecsandri. El se caracterizează prin bogăţia argumentaţiei, prin podoabele exprimării poetice, toate puse în slujba transmiterii unui mesaj înflăcărat şi solemn, în cazul de faţă patriotic. Eroii sunt bătrânul Dan şi Ursan, tovarăşul său de luptă pentru apărarea gliei străbune. Duşmanul este cel ştiut al Evului Mediu – tătarii. Ne aflăm, aparent, în epoca următoare domniei lui Ştefan (secolul

al XVI-lea), dar, de fapt, mai curând într-un timp anistoric, într-un timp legendar, îndepărtat şi eroic. În rezumat, Dan îmbătrânit şi singur, veghează hotarele ţării, regretând timpul tinereţii, al faptelor de arme, când află din convorbirea a doi vechi stejari că ţara este călcată de tătari. Viteazul îşi ia armele şi-l cheamă pe Ursan să curme împreună prăpădul abătut asupra Moldovei. După o luptă vitejească, Ursan este rănit, iar Dan, care nu-şi părăseşte prietenul, deşi lovit şi dânsul, cade în mâinile duşmanului. Ghirai, pătruns de admiraţie faţă de „ghiaur", îl lasă să sărute pentru ultima oară pământul ţării „ce tresare şi care-l recunoaşte". Un alt personaj, care conturează vitejia vechilor apărători ai Moldovei este Fulga, fiica lui Ursan, care îşi salvează părintele rănit. Naraţiunea care constituie substanţa poemului este întretăiată de descriere şi dialog, ceea ce dă profunzime cadrelor eroice ale evocării.

Prima parte a poemului are rol de expoziţiune, prezentându-l pe bătrânul viteaz în solitudinea lui mândră şi meditativă. Dan este comparat cu *şoimul*, cu *stânca*, ceea ce reflectă în metaforă caracterul măreţ şi nobil, înălţimea calităţilor vitejeşti, tăria de a rezista neclintit în faţa oricărei urgii. Este asociat cu natura sălbatică a muntelui, a pădurii neumblate şi cu soarele. Prin urmare, statura lui are o măreţie cosmică. Privirea bătrânului se mişcă în ritm astral. Singurătatea acestui viteaz se explică printr-un destin excepţional. El nu poate avea în preajmă decât măreţia naturii, singura în măsură să cuprindă măreţia lui umană. Dan dezvăluie însă şi un dureros regret al anilor trăiţi cu fală, când veghea „în picioare" „la căpătâiul" ţării. Nu este un regret banal pentru tinereţea pierdută, fiindcă Dan este un „vechi pustnic", în sens figurat, adică un om înţelept şi dezlegat de cele trecătoare. El regretă numai vremea când mânia îi semăna cu trăznetul, tunetul, fulgerul – cu descătuşarea forţelor năpraznice ale naturii. Drumurile lui prin codrii întunecaţi, sub „vulturii carpatici", în tovărăşia murgului cu care vorbea ca în basme, răsar în mintea trează a eroului.

Capitolul doi susţine intriga poemului: năvălirea tătarilor şi însângerarea ţării. Important este modul în care poetul introduce această intrigă. Vestea cea rea o află Dan ascultând „doi vechi stejari". Se stabileşte astfel corespondenţa dintre senectutea mândră a oşteanului şi falnicii stejari, la fel de bătrâni, sugestia

că eroul trece prin timp ca şi natura. Stejarul este un vechi simbol literar al măreţiei şi biruinţei, al demnităţii şi al nobleţii. Stejarul este, totodată, o emblemă vegetală a plaiului românesc. Dialogul stejarilor se desfăşoară în cadenţele vechi ale limbii populare, plină de miresme poetice: „O! frate, zice unul, un vânt în miez de noapte / Adusu-mi-au din vale lung vaiet, triste şoapte!... / E sabie în ţară! au năvălit tătarii! / Ş-acum în bălţi de sânge îşi joacă armăsarii!" Dan înţelege glasul naturii ca eroii din poveşti, pentru că este contopit cu ea de atâta vreme. Tot ca în basme, viteazul îşi pregăteşte „paloş vechi" şi pleacă plin de fală.

În partea a treia a poemului, în care e schiţat portretul lui Ursan, e surprinzătoare arta cu care Vasile Alecsandri izbuteşte să-l individualizeze, aşezându-l totodată în aceeaşi spiţă rară a străbunilor viteji, ca şi pe Dan. Dacă Dan privea din însingurarea lui spre soare, spre lumina „verdei tinereţi", Ursan este învăluit parcă de umbre, „la chip întunecos", „pletos ca zimbrul", „pribeag misterios". El fusese aşezat în ţară de însuşi domnul Ştefan care-l numea „frate". Portretul lui Ursan atinge, de asemenea, o dimensiune fantastică, măreţul om dormind „culcat pe-un buzdugan" şi păzind o herghelie de cai, am zice, năzdrăvani: „zmeii hergheliei". Încălecând pe un armăsar sălbatic adus de fiica sa, Fulga, Ursan porneşte împreună cu Dan la luptă. Cei doi tovarăşi luptând unul dintr-o parte şi celălalt din alta evocă străvechiul motiv de baladă, din versurile: „bate tu marginile, / eu să bat mijloacele".

În episodul al şaselea, poetul descrie lupta celor doi giganţi cu tătarii. Este un episod central al poemului eroic, în care hiperbola desăvârşeşte impresia de vitejie incomparabilă, cu atât mai convingătoare, cu cât e conturată şi prin contraste: „El intră şi se-ndeasă în gloata tremurândă / Ca giunghiul cel de moarte în inima plăpândă, / Şi paloşu-i ce luce ca fulger de urgie / Tot cade-n dreapta-n stânga, şi taie-n carne vie..." Poetul pare a anticipa celebra imagine a lui Coşbuc din *Paşa Hassan*. Comparaţiile hiperbolice introduc termeni care amplifică senzaţia de răzvrătire a naturii împotriva unei umanităţi decăzute („fulger", „zimbrul").

În ultimul episod îl aflăm pe Dan, rănit, prizonier la tătari. Poetul sugerează că uriaşul Dan, cel care călca „cu paşi gigantici", şi în faţa căruia râul îşi scădea valurile, se află într-un loc prea

Scanned with OKEN Scanner

îngust pentru grandoarea lui. Ghirai se simte strivit de măreţia pradei sale. Îşi pierde pacea, „zace" „ca un cadavru", este „palid" şi de la început învins în confruntarea cu măreţul român înlănţuit. Se cere eroului să–şi lase legea în schimbul iertării. Ne aflăm în faţa unui cunoscut motiv de baladă (cea mai faimoasă fiind *Constantin Brâncoveanu*). La baza acestei transfigurări literare se află o realitate istorică. Dar creştinii noştri nu şi–au lepădat legea nici în realitate, nici în ficţiune. Naraţiunea atinge punctul culminant acum, când triumful moral al eroului devine apoteotic. Expresiv, impresionează cel mai mult analogia dintre Dan şi Ceahlău, muntele sfânt al Moldovei; „Ceahlăul sub furtună nu scade moşunoi! / Eu, Dan, sub vântul soartei să scad păgân, nu voi." Expresia este sentenţioasă, cum se întâmplă de multe ori în poezia patriotică a lui Alecsandri şi a altor poeţi de la 1848, când versul era şi o armă de luptă şi se puteau rupe din texte asemenea „maxime" pe tema iubirii de ţară, cu care poţi să formezi un *Decalog* al românilor liberi: „Alb am trăit un secul pe plaiul strămoşesc / Şi vreu cu faţa albă senin să mă sfârsesc"; „Aşa m–au deprins Ştefan, uşoară ţărna–i fie! / La trai fără mustrare şi fără prihănire." (D. B.)

Ion Creangă: AMINTIRI DIN COPILĂRIE

Cele patru fragmente din *Amintiri din copilărie* selectate şi ordonate de autorii manualelor şcolare, pe criterii didactice, pentru clasele V–VIII aparţin părţilor întâi, a doua şi a patra ale scrierii lui Ion Creangă, fiind îndeajuns de reprezentative pentru a da o imagine de ansamblu asupra unei opere capitale a literaturii române şi pentru a deschide, presupunem, gustul cititorului tânăr pentru lectura ei integrală.

Izolarea „fragmentelor" a fost posibilă şi datorită caracterului „mozaical" al scrierii, elaborată de autor la anii maturităţii (prima parte a fost încheiată de Creangă în 1880, când scriitorul trecuse cu puţin de 50 de ani), întoarcerile în timp făcându–se, aparent, fără vreun plan prestabilit şi fără a urmări o cronologie precisă,

Scanned with OKEN Scanner

deşi Nică parcurge câteva „vârste", de la anii copilăriei celei fără de griji, cu hârjoane şi năzbâtii pe drept cuvânt memorabile, până la călătoria cu harabaua lui moş Luca, spre Şcoala Iaşilor, călătorie care înseamnă, în egală măsură, ieşirea definitivă, s–ar putea spune, din spaţiul protector al satului natal, Humuleştii Neamţului („sat mare şi vesel, împărţit în trei părţi care se ţin tot de una...", „sat vechi răzăşesc, întemeiat în toată puterea cuvântului...") şi al împrejurimilor, la fel de familiare, ale acestuia („De la Neamţ la Fălticeni şi de la Fălticeni la Neamţ era pentru noi atunci o palmă de loc"), ca şi din vârsta de aur a copilăriei.

Poate tocmai de aceea, întâmplările anilor fragezi plutesc într–un fel de vag temporal („într–una din zile, ce–i vine părintelui...", „într–o zi, prin luna mai, aproape de Moşi", „într–una din zile, şi chiar în ziua de Sfântu Foca...", „într–o zi, pe–aproape de Sânt–Ilie"), doar câtorva *evenimente* fiindu–le reţinută cu precizie data, fie că e vorba de „cinstita holeră de la '48", ori de „ziua când s–a sfinţit paraclisul spitalului din Târgul–Neamţului şi s–a deschis şcoala domnească de acolo", în prezenţa domnitorului Ghica, la 1852; în fine, „toamna anului 1855, când veni vremea să plec la Socola, după stăruinţa mamei". Căci Creangă nu reface *anii* copilăriei, ci *copilăria* în sine, evocarea acesteia stând sub semnul nostalgiei, al duioşiei şi al umorului.

S–a observat că, în ciuda aparentei lipse de ordine în rememorarea întâmplărilor, fiecare din cele patru părţi ale *Amintirilor* are o structură asemănătoare. Autorul matur creează, la începutul fiecărui capitol, *o atmosferă, o stare de spirit* de care se lasă el însuşi, încetul cu încetul, cuprins şi care declanşează fluxul memoriei, amintirile înfăţişându–se ca nişte instantanee, „momente" (în sensul impus de I. L. Caragiale) centrate în jurul unei întâmplări cu valoare de unicat, irepetabilă deci: „şcoala din Humuleşti şi «procitania»"; „prinderea lui bădiţa Vasile cu arcanul", „caprele Irinucăi", „la cireşe", „pupăza din tei", „la scăldat" etc.

Proza memorialistică pe care o practică Ion Creangă se bizuie tocmai pe acest joc subtil între atitudinea scriitorului matur care face efortul întoarcerii în timp („Stau câteodată şi–*mi aduc aminte* ce vremi şi ce oameni mai erau în părţile noastre"; „Nu ştiu alţii cum sunt, dar eu, când *mă gândesc* la locul naşterii mele... parcă–mi saltă şi acum inima de bucurie"; „Eu am altă treabă

de făcut; *vreu să–mi dau samă* despre satul nostru, despre copilăria petrecută în el, şi atâta–i tot"), conştient că reînvierea acelei „vârste de aur", „veselă şi nevinovată", este o funcţie a memoriei („Şi câte nu ne venea în cap, şi câte nu făceam cu vârf şi îndesate, *mi–aduc aminte de parcă acum mi se întâmplă*. Mai pasă de *ţine minte* toate cele şi *acuma* aşa, dacă te slujeşte capul, bade Ioane!") şi identificarea lui totală, la un moment dat, cu copilul Nică. Scrisă la persoana I, opera pare să aibă doi naratori: unul, Creangă–scriitorul („bade Ioane") şi altul Nică cel „vesel ca vremea cea bună şi sturlubatic şi copilăros ca vântul în tulburarea sa".

În introducerea primei părţi accentul cade pe reconstituirea, din memorie, a satului natal şi a oamenilor săi, în timp ce începutul părţii a doua are în centru casa şi familia văzute exclusiv din perspectiva copilului, care reţine cu precădere *locurile de joacă* („stâlpul hornului–unde lega mama o şfară cu motocei la capăt, de crăpau mâţele jucându–se cu ei, (...) cuptiorul pe care mă ascundeam, când ne jucam noi, băieţii, de–a mijoarca, şi la alte jocuri şi jucării pline de hazul şi farmecul copilăresc..."), prezenţa rudelor apropiate („căci şi părinţii, şi fraţii, şi surorile îmi erau sănătoşi") şi a tovarăşilor de joacă („...şi copiii şi copilele megieşilor erau de–a pururea în petrecere cu noi"). Dintre toate aceste personaje ale universului infantil se detaşează mama, „care era vestită pentru năzdrăvăniile sale", depozitară şi practicantă a unui fond de credinţe şi practici magice străvechi, cu atât mai tulburătoare şi de neînţeles pentru un copil. Adevăraţi zei protectori ai copilăriei lipsite de griji, tatăl şi mama privesc din unghiuri relativ diferite continua joacă a copiilor: mama e mai neînduplecată, fiind tot timpul acasă şi avându–i mereu sub ochi; tatăl e mai îngăduitor, ca unul ce era mai mult plecat cu treburi în afara casei. El consideră joaca drept un dat al copilăriei – „dacă–i copil să se joace" – disculpându–i, astfel, pe cei mici şi găsind chiar resurse să o ironizeze pe Smaranda, soţia sa, pentru habotnicia ei: „– 'Poi dă, măi femeie, tot eşti tu bisericoasă, de s–a dus vestea; încaltea ţi–au făcut şi băieţii biserică aici pe loc, după cheful tău, măcar că–ţi intră biserica în casă, de departe ce–i..."

Jocurile copilăreşti nevinovate, pe care tatăl le acceptă cu înţelepciune şi umor, sunt înlocuite, cu timpul, prin adevărate

„aventuri“ care îl pun pe Nică în conflict cu maturii şi atrag după ele pedepse, ameninţări sau numai spaime, ca în cazul uratului cu o recuzită improvizată („o coasă ruptă...“, „o cârceie de tânjală“, „un vătrar cu belciug“, „beşica cea de porc“) şi la o oră nepotrivită („–De–abia s–au culcat găinile, şi voi aţi şi început?“ – le strigă popa Oşlobanu aruncând după ei cu o „scurtătură“ de lemn), smântânitul oalelor cu lapte („– Doamne, prinde–l–voi strigoiul cela odată la oala cu smântână, zicea mama, uitându–se lung la mine, ş–a poi las'!“), vizitele repetate la moş Chiorpec ciubotariul, „trebuşoara“ cu cânepa după furatul cireşelor, luarea pupezei din cuibul ei, scăldatul etc.

Fiecare „amintire“ are relativa ei autonomie, episodul cu „pupăza din tei“ fiind ilustrativ în acest sens. Creangă rememorează cu fidelitate momentele „acţiunii“: prinderea pupezei al cărei cântat îl trezea dimineaţa prea devreme, plângerea mătuşii Măriuca a lui moş Andrei, sigură de faptul că el era „autorul“, „căci de zbânţuitul ista al dumitale (spune ea mamei – n. n.) nimica nu scapă“, încercarea băiatului de a vinde pupăza la târg, intervenţia unui „cumpărător“ care face pasărea scăpată, amenţându–l pe „vânzătorul“ ţâfnos că–l va spune tatălui, aflat şi el la târg, „happy–end“–ul întâmplării, o dată cu întoarcerea pupezei la cuibul său.

Tot atât de bine articulat epic este şi episodul cu caprele Irinucăi (din partea I), în care pasajele descriptive (aşezarea satului Broşteni, casa gazdei şi „personajele“ care o locuiesc, râia căprească şi „tratamentul“ aplicat de copii pentru a scăpa de boală) alternează cu două întâmplări dramatice: tunsul „chilug“ o dată cu intrarea la şcoala profesorului Nanu din Broşteni şi răsturnarea stâncii care „trece prin gardul şi prin tinda Irinucăi, pe la capre, şi se duce drept în Bistriţa, de clocotea apa!“, urmată de plecarea precipitată cu pluta spre Borca.

Partea a treia din *Amintiri* marchează o altă vârstă a eroului, ţinând de formaţia lui şcolară, întâi cu părintele Isaia Duhu, apoi la şcoala de catiheţi („fabrica de popi“) de la Fălticeni, cu evocarea eforturilor aproape tragice ale colegilor săi de a învăţa, după metodele de atunci, gramatica („cumplit meşteşug de tâmpenie“), cu petreceri tinereşti şi conflicte de proporţii uriaşe, precum alungarea convivilor nedoriţi de la gazda comună – Pavel ciubotariul.

Scanned with OKEN Scanner

În fine, cu partea a patra, *Amintirile* se încheie, şi nu întâmplător, fără a lăsa posibilitatea unei continuări, pentru că sfârşitul lor înseamnă ieşirea din copilărie, plecarea spre o lume străină şi neprimitoare, despărţirea, în fond, de Nică, „dragul mamei", care devenise, încă de la Fălticeni, pentru profesori şi colegi, „Ştefănescu" şi devine chiar pentru mama, într–un moment de tensiune, „Ioane".

Fraza cu care începe această ultimă parte din *Amintiri* relevă, cum a observat Vladimir Streinu, „legătura sufletească deplină a fiinţei omeneşti cu peisajul–cuib": „Cum nu se dă scos ursul din bârlog, ţăranul de la munte strămutat la câmp, şi pruncul, dezlipit de la sânul mamei sale, aşa nu mă dam eu dus din Humuleşti în toamna anului 1855, când veni vremea să plec la Socola, după stăruinţa mamei". Temeiurile acestei îndărătnicii se află în chiar trecerea copilului într–o altă vârstă: „drăgăliţă Doamne, *eram şi eu acum holtei*, din păcate!"

Creangă–autorul se substituie, cu o incredibilă abilitate, noului personaj–narator, de o altă vârstă decât Nică, din a cărui memorie afectivă sunt actualizate, aduse la suprafaţă, de data aceasta, mai mult stări sufleteşti decât întâmplări: dragostea faţă de satul natal cu împrejurimile sale păstrătoare de istorie („Dragu–mi era satul nostru cu Ozana cea frumos curgătoare şi limpede ca cristalul, în care se oglindeşte cu mâhnire Cetatea Neamţului de atâtea veacuri!"), dar mai ales depozitare ale unor mijiri de sentimente noi, necunoscute copilului Nică, precum „mândrele dealuri, de după care–mi zâm[illegible]au zorile în zburdalnica vârstă a tinereţei!" Dar el nu se poate împotrivi hotărârii mamei, susţinută acum fără echivoc de tată („ – Mai rămâne vorbă despre asta? zise tata posomorât. Are să urmeze cum ştim noi, nu cum vrea el, că doar nu–i de capul său"), argumentele şi contraargumentele părţilor succedându–se într–o manieră dramatică, episodul călătoriei spre Iaşi cu harabaua lui moş Luca împletind părerile de rău ale celor doi „înstrăinaţi" cu note de umor al căror obiect îl constituie caii harabagiului: „căci smârţoagele lui de cai erau vlăguiţi din cale–afară, şi slabi, şi ogârjiţi ca nişte mâţi din cei leşinaţi, nu zmei, cum zicea mama".

Creangă este, înainte de toate, un *povestitor*, artă pe care şi–o exersase cu strălucire în poveştile sale (*Punguţa cu doi bani, Povestea Porcului, Dănilă Prepeleac, Povestea lui Harap–Alb* etc.). Diferenţa constă în faptul că acolo el povestea *despre alţii* (eroi, adversari, personaje ajutătoare), ceea ce auzise *de la alţii*, în timp

ce în *Amintiri* narează întâmplări trăite (s-ar părea) de *el însuşi* în copilărie şi rememorate *tot de el* la anii maturităţii. Fără să fie autobiografică în adevăratul sens al cuvântului, *Amintiri din copilărie* nu este nici o operă de memorialistică propriu-zisă, pentru că unele întâmplări par a fi inventate şi construite după modelul poveştilor; ridicarea, de către Nică Oşlobanu, a lemnelor dintr-un car, pe care „le umflă-n spate şi la gazdă cu dânsele" are mari asemănări cu gestul lui Chirică (diavolul) care ia în spate întreaga recoltă a boierului, cum se angajaseră de la început (*Povestea lui Stan Păţitul*), iar cearta de la gazda din Fălticeni a catiheţilor are trimiteri clare la disputa dintre Gerilă şi ceilalţi tovarăşi năzdrăvani ai lui Harap Alb, sortiţi pieirii în camera înroşită în foc de către slujitorii împăratului Roşu.

Accentul cade, deci, nu numai pe *ce* spune autorul (faptele sunt, în totalitatea lor, memorabile), ci şi pe felul *cum* le spune. De menţionat sunt, mai întâi, cele două registre, tonalităţi folosite de Creangă în *Amintiri*. Pe de o parte, tonul evocativ, serios, grav, folosit în crearea cadrului întâmplărilor (satul, vecinătăţile, casa), pe de alta, aerul de şăgălnicie, de glumă cu care sunt rememorate unele dintre năzbâtiile copilăriei. În *Amintiri* se îmbină, ca nicăieri altundeva, „dorul cu umorul" (Ovidiu Bârlea), nostalgia după paradisul pierdut al copilăriei cu un comic sănătos de origine ţărănească, nu lipsit, însă, de subtilităţi, de rafinamente pe care un orăşean din zilele noastre le gustă poate mai puţin, tocmai pentru că le înţelege din ce în ce mai greu resorturile, mecanismul care provoacă râsul. Chiar situaţiile mai grele sunt estompate printr-o replică, un comentariu, o zicere care le diminuează „tragismul". Tăierea pletelor la şcoala din Broşteni, act pe drept cuvânt umilitor pentru un tânăr ţăran de la jumătatea veacului trecut, îi face pe noii şcolari să plângă „cu zece rânduri de lacrimi", aceeaşi formulă însoţind şi refuzul de a pleca la Socola („– Nu mă duc, mamă, nu mă duc la Socola, măcar să mă omori! ziceam eu, plângând cu zece rânduri de lacrimi."); ineficienţa tratamentului empiric împotriva râiei este comentată cu un proverb: „Vorba ceea: «Se ţinea ca râia de om»"; părăsirea locului faptei, după dărâmarea casei Irinucăi, se face „cu gheaţa în spate"; eliberarea pupezei de către moşneagul „nebun", „javra dracului" – îi zice Creangă cu năduf – îl lasă pe copil „mare şi devreme cu lacrimile pe obraz", iar răfuiala cu falsul „cumpărător" – o scenă plină de viaţă şi de suculent umor („se strânsese lumea ca la comedie împrejurul nostru") este comentată cu aceeaşi ironie:

Scanned with OKEN Scanner

„dă, iarmaroc nu era?!"; la fel, plecarea precipitată de la târg, de teamă că tatăl ar fi putut afla pozna, e concentrată într–o zicere populară: „Vorba ceea: «Lasă–l, măi! L–aş lăsa eu, dar vezi că nu mă lasă el acum!»"

Povestitorul face, cum se spune, „haz de necaz", nu se lasă copleşit de tristeţe chiar atunci când împrejurările par a–i fi cu totul potrivnice ca în finalul întâmplării cu pupăza care relevă o perfectă artă a disimulării („–I–auzi, bădiţă! Doamne, cum sunt unia de năpăstuiesc omul chiar pe sfânta dreptate! – Mai aşa, surioară! Dar în gândul meu: «Când aţi şti voi câte–a pătimit, sireaca, din pricina mea, şi eu din pricina ei, i–aţi plânge de milă!»"), sau în momentul plecării la Iaşi, când îl face complice chiar pe cititor: „Căci nu vă pară de şagă: de la Neamţ până la Iaşi e câtu–i de la Iaşi până la Neamţ", situaţia fără ieşire fiind condensată într–o zicere aforistică: „Dar vorba ceea: «Ursul nu joacă de bunăvoie»".

Să notăm, de asemenea, că modul de a povesti al lui Creangă nu este străin de anumite procedee *dramatice*, dialogul viu, schimbul de replici dând naraţiunii dinamism şi făcând–o reprezentabilă, apţă de a fi pusă în scenă, ca şi schiţele lui Caragiale.

Alternanţa pasajelor evocatoare, dominante de nostalgia după timpul trecut („... căci sprinţar şi înşelător este gândul omului, pe ale căruia aripi te poartă *dorul* necontenit şi nu te lasă în pace, până ce intri în mormânt!") cu altele pline de umor, îmbinarea elementelor narative cu cele dramatice, succesiunea frazelor elaborate după modelul savant cu expresii ţinând de firescul şi spontaneitatea vorbirii ţărăneşti, de o oralitate necăutată dau *Amintirilor din copilărie* de Ion Creangă o notă de necontestată originalitate, de *unicat* în literatura română. (N. C.)

Mihai Eminescu: CĂLIN (file din poveste)

„Ape vor seca în albie, şi peste locul îngropării sale va răsări pădure sau cetate, şi câte o stea va vesteji pe cer în îndepărtări, până când acest pământ să–şi strângă toate sevele şi să le ridice

în ţeava subţire a altui crin de tăria parfumurilor sale". Această „introducere" ar trebui memorată, pentru frumuseţea expresiei şi pentru adevărul ei. Este *ultima* frază a cărţii lui G. Călinescu, *Viaţa lui Mihai Eminescu*. Poate că nimeni nu a cuprins mai bine în cuvinte unicitatea absolută a poetului, durata geniului său, comparabilă cu a erelor geologice şi naşterea poeziei lui din „toate sevele" pământului românesc.

Cultura noastră are rădăcini adânci în creaţia populară. Eminescu a fost fascinat de folclor, pe care l-a cules cu entuziasm, captându-i miresmele în câteva dintre creaţiile sale desăvârşite.

Călin (file din poveste) s-a născut dintr-un basm popular, versificat întâi sub titlul *Călin Nebunul*, în care fabulosul popular se distilează într-un lirism de o densitate plină de suavităţile *vrajei* specific eminesciene. Ultima parte a poemului surprinde în trei lungi paragrafe lirice descrierea pădurii de argint, nunta împărătească a lui Călin şi nunta gâzelor. Nuntirea, într-un înţeles mai general, înseamnă armonizarea tuturor elementelor universului, între care este cuprinsă şi fiinţa omului. Codrii în care se va sărbători nunta sunt văzuţi *de departe*, „albind". Perspectiva este predominant vizuală: „vezi albind". Verbul „vezi" se repetă marcând succesiunea elementelor pe care le dezvăluie pătrunderea progresivă în teritoriul străvechi al codrilor uriaşi: albul sclipitor al pădurii, izvoarele, masa nupţială. Epitetele „de aramă" şi „de argint" sunt metafore, prin urmare epitete metaforice ale termenului „codri". Sugestia este de foşnire metalică, bogată, copleşitoare, străbătută de reflexe roşii sau albe. În basme, aceste determinări fantastice ale pădurilor se referă mai întâi la o gradare a risipei de bogăţie, la o progresie a valorilor şi abia pe urmă la frumuseţe, dar în ambele cazuri ele privesc ţinuturi ale imaginarului, ale idealităţii, ale unui spaţiu de dincolo de lumea aceasta, care există de-a pururi, nealterat. Imaginea auditivă concentrată în epitetul „mândra" („mândra glăsuire"), impresionează prin capacitatea de sinteză a acestui cuvânt popular, însemnând frumuseţe, bogăţie, nobleţe, înălţime, demnitate, semeţie. Termenul vechi „glăsuire" are sensul de „spunere", dar şi de „cântare", „tânguire", sugerând sonorităţi nenumărate, adunate într-un singur flux sonor, armonios. Termenul „acolo" arată un loc unic, un tărâm în care totul se află sub puterea vrajei. Izvoarele cu prospeţimea lor, alături de

Scanned with OKEN Scanner

„omătul" (din comparaţia „iarba pare de omăt") albul răcoros hibernal, în plină vară, creează un fior senzorial complex. Culoarea rece şi pură a florilor albastre, ruptă parcă din culoarea cerului, este încălzită de sevele florale, cerescul unindu-se cu huma. Frăgezimea florilor, reflectată de metafora „tremur", în asociaţie cu epitetul „ude", îmbogăţeşte imaginea de frumuseţe vaporoasă. „Văzduhul *tămâiet*" înseamnă înmiresmat de parfumuri grele, ca miresmele arse într-un templu, care îmbată sufletul, înălţându-l. Impresia de foşnet răscolitor al unei păduri bătrâne (codrii), creată de metafora „poartă suflete sub coajă, / Ce suspină printre ramuri cu a glasului lor vrajă", subţiază hotarul dintre real şi fabulos; „trunchii" ar putea fi vrăjiţi, dar această vrăjire apare prin mijlocirea unei comparaţii, care o ambiguizează. Cel care ascultă acest „basm" simte vibraţia vie a pădurii, fiind introdus treptat într-un univers care îl atrage în chip irezistibil. „Mândrul întuneric" al „pădurii de argint" uimeşte pentru că termenii „întuneric" şi „argint" se resping. Se creează, astfel, o tensiune lexicală ce sugerează un teritoriu în care asemenea antinomii sunt posibile. Epitetul „mândru", deşi pare obişnuit, devine rar alături de substantivul întuneric, asociaţie improprie în limbaj curent. Maiestatea pădurii întunecate îşi revarsă splendorile luminoase. Eminescu este un excepţional poet al apei. Sintagma „izvoare zdrumicate" este un epitet antitetic, deoarece apa şi acţiunea de a zdrobi (zdrumica) nu se pot acomoda. „Licurind" dă sugestia de sclipiri fugare. În zbuciumul apei, în mişcarea ei cristalină, vizualul se dinamizează, privirea alunecă repede urmând meandrele apei. În contextul anterior, cuvântul „izvoare" crea impresia de curgere blândă, liniştită. Acum mişcarea este capricioasă, plină de surprize, din acelaşi unghi al însufleţirii naturii („suspină" – metaforă personificatoare). „În ropot", adică ritmic, rapid, sonor, lângă epitetul „dulce", cu sens de blând, în surdină, dă impresia de îmblânzire a apei, pentru ca imaginea următoare să o contrazică: „Ele sar în bulgări fluizi". „Bulgări fluizi" caracterizează prin asocierea contrastantă solid–lichid mişcarea iluzorie a volumelor de apă. „Cuibar rotind de ape" este o metaforă desăvârşită (analizată, între alţii, de Tudor Arghezi, care i-a reconstituit geneza) în care pluralul şi gerunziul sugerează alergarea concentrică a undelor, împletindu-se mereu. „Zacerea" lunii înfioară cu fixitatea reflectării în fluidul neobosit:

Scanned with OKEN Scanner

„În cuibar rotind de ape, peste care luna zace". Se produce aspectul de imaterialitate (apă–lumină–umbră) şi farmec misterios, promiţător, datorită astrului încărcat de taină. Fluidului acvatic îi răspunde fluidul animat, din aer, şuvoiul tremurător şi înaripat al miilor de fluturi „mici – albaştri" şi al roiurilor de albine. Trupul de râu aerian, forfotitor, colorat în albastru şi auriu introduce în cadru preaplinul vieţii inepuizabile ca „popoarele de muşte". Lumina şi culoarea devin mai intense în întunericul de fundal al nopţii; albinele, florile, mierea, sunt imagini solare, deşi peisajul este nocturn. Răcoarea şi căldura, albastrul şi auriul, sunetele cristaline se amestecă într–o unică impresie de ţară vrăjită, de tărâm al raiului, în care se găsesc toate izvoarele vieţii (elementele naturii: codri, izvoare, trunchiuri, ramuri, pietre, unde, bulgări, ape, fluturi, râuri, numite prin substantive la numărul plural sunt nesfârşite). Trecerea spre a doua secvenţă se face prin ideea de revărsare sărbătorească a „popoarelor" de insecte, prin rotirea lor neistovită, încununând ca un triumf beţia de senzaţii (vizuale, olfactive, tactile, auditive), anticipând petrecerea nunţii împărăteşti. Un efect de contrast uimeşte pe cititor când, după tumultul insectelor, privirea coboară asupra „lacului". Lacul, o stare de pace a apei prin clătinările lui egale, produce un *farmec* adormitor, exprimat în epitetul personificator „somnoros". Epitetele „somnoros" şi „lin" emană seducţia adâncurilor fermecate. Sintagma „masă mare" este subliniată de poet. Masa „cu făclii prea luminate" se află situată, în anumite texte populare, pe un alt tărâm, uneori în cer. În poemul eminescian, ea apare în codru, dar la fel de idealizat, pentru că la această masă se strâng „din patru părţi a lumii împăraţi şi–mpărătese", Feţi–Frumoşi, Zmei, soarele, luna. Sunt personaje ale basmului fantastic românesc, contrastând prin pitorescul cromatic „păr de aur" – „solzi de oţele" (epitete metaforice). „Cititorii de zodii" presupunem că au veşminte stranii, mai ales lângă „şăgalnicul Pepele".

Individualizarea „craiului" ne depărtează, însă, de basmul popular românesc, apropiindu–ne de atmosfera fabulosului de curte medievală: „în jilţ cu spată", „poartă mitră", „cu barba pieptănată", „ţapăn", „drept", „cu schiptru–n mână, şede–n perine de puf", „cu crengi îl apăr pagii". Intrarea nuntaşilor, a craiului, a mirilor, iar în final a nunului – „mândru soare" şi a nunei –

„mândra lună" este ceremonioasă. Mirii apar din codru, ca dintr-o împărăţie a lunii. Se detaşează portretul miresei, alcătuit vizual, cu excepţia foşnetului de frunze stârnit de poala rochiei, care măreşte vraja în tăcerea solemnă, magică. Ideal de frumuseţe feminină, singularizată prin „steaua" din frunte, însemn astral, care împreună cu „soarele" şi „luna" o integrează în perfecţiunea cosmică, mireasa e luminoasă, purtând culorile naturii.

Prin ultimul paragraf liric al părţii a VIII-a, poetul coboară din solemn în voioşia populară. Tonul e jovial, glumeţ; sunt vizate efectele comice ale basmului popular şi ale nunţii ţărăneşti. Fantasticul e prezent în personificarea miniaturală. Metaforele aproape dispar, lăsând loc unui vocabular uzual în lumea satului: „saci", „plăcinte", „colaci", „meşter", „purici", „popii", „şede", „lăutarii", „pântec", „labe". Gâzele sunt zgomotoase, precum „norodul" şi tot ca el iubesc adunările numeroase şi risipa de mişcare, personajele nenumărate – „furnici", „albine", „purici", „ţânţari", „fluturi", „gândăcei", „cărăbuşi", „trec", „duc", „aduc", „vin". Farmecul constă mai ales în viziunea miniaturală şi uşor parodică: „În veşmânt de catifele, un bondar rotund în pântec / Somnoros pe nas ca popii glăsuieşte-ncet un cântec; / O cojiţă de alună trag locuste, podu-l scutur, / Cu musteaţa răsuciţă şede-n ea un mire flutur".

„Eminescu este cel mai dificil poet român şi cel mai de neînţeles. Dându-ne iluzia, totuşi, că poate fi înţeles", scria Nichita Stănescu. Ne amăgim cum putem cu această impresie. **(D. B.)**

George Coşbuc: PAŞA HASSAN

Concentrată în volumul *Cântece de vitejie* (1904), din care face parte şi poemul *Paşa Hassan*, poezia de inspiraţie istorică este prezentă, în proporţii variabile, în toate celelalte culegeri de versuri ale lui George Coşbuc, constituind una dintre marile teme ale creaţiei „poetului ţărănimii". Paralel cu intenţia mărturisită şi, în bună parte realizată, de a scrie „un ciclu de poeme cu

subiecte luate din poveştile poporului" pe care urma să le ordoneze în aşa fel încât să le dea „unitate şi extensiune de epopee", Coşbuc a izbutit, în creaţiile cu tematică istorică, să rememoreze, în chip original, momente esenţiale şi personalităţi de seamă ale istoriei neamului, de la marele rege dac (*Decebal către popor*, în vol. *Fire de tort*, 1896) şi voievodul vlahilor dintre Mureş şi izvoarele Someşului (*Moartea lui Gelu*, în vol. *Ziarul unui pierde-vară*, 1901) până la anonimii care s-au jertfit în războiul de independenţă din 1877–1878 (vezi, de exemplu *Trei, Doamne, şi toţi trei*, în vol. *Balade şi idile*, 1893; *Cântecul redutei*, *Dorobanţul*, *Povestea căprarului*, *O scrisoare de la Muselim-Selo*, toate în vol. *Cântece de vitejie*). Nu lipsesc, din această istorie patetică a eroismului naţional, personalităţi precum Ştefan cel Mare (*Mortul de la Putna*), Mihai Viteazu (*Paşa Hassan*), Tudor Vladimirescu (*Oltenii lui Tudor*).

Poemul *Paşa Hassan* – de fapt, o *baladă cultă* – se numără printre cele mai reuşite creaţii de inspiraţie istorică din opera lui G. Coşbuc, prin extraordinara capacitate de transfigurare a datelor real istorice şi prin grandoarea mitologică pe care o dobândeşte aici personalitatea lui Mihai Viteazul.

Evenimentul de la care porneşte creaţia coşbuciană a fost consemnat în cronici şi evocat, mai târziu, de cel mai înflăcărat biograf al marelui voievod, Nicolae Bălcescu, în a cărui scriere *Românii supt Mihai-Voievod Viteazul* bătălia de la Călugăreni din 13/23 august 1595 este descrisă astfel: „Într-acel minut, Mihai, precum odinioară semizeii cântaţi de nemuritorul Omir, alerga într-o parte şi-ntr-alta prin tabăra turcească căutând pe Sinan, când, văzându-l de departe pe Hassan-Paşa se luă după dânsul strigându-i să stea de e viteaz, să se lupte cu dânsul piept la piept, şi când de când era să-l ajungă cu paloşul".

Suntem, deci, în faţa unui eveniment istoric real, exact datat, cu personaje cu o identitate precisă: Mihai Viteazu, domnitorul Ţării Româneşti (1595–1601), conducătorul oştirii sale în bătălia de la Călugăreni; Hassan Paşa, comandant al oştilor turceşti care au luptat împotriva lui Mihai în bătălia respectivă; Sinan Paşa, comandantul tuturor armatelor turceşti implicate în acea luptă; Mihnea Turcitul, pretendent la tronul Ţării Româneşti, luptând alături de turci împotriva lui Mihai.

G. Coşbuc transformă o întâmplare reală (nu lipsită în sine

de un anume dramatism, de grandoare şi patetism) într-o operă literară în care vibraţia patriotică este consecinţa valorii intrinsece a poemului, dobândită printr-o serie de procedee care ţin de un „mecanism ficţional" propriu poeziei.

Poemul are o structură epică şi, dacă am căuta cu tot dinadinsul, am putea identifica tradiţionalele „momente ale naraţiunii", de la „expoziţiune" (prezentarea luptei dintre oştile munteneşti şi cele turceşti) până la „deznodământ" (salvarea, prin fugă, a lui Hassan). Dar nici această ordonare riguroasă a materiei epice, care înseamnă un început de organizare poetică a textului, nici elementele de prozodie (versuri de anumite lungimi, metrica perfectă, rime alese, împărţirea în strofe) nu sunt suficiente pentru a ridica *întâmplarea* (istorică) la rangul de *poezie*, în care domină, cum se ştie, *imaginarul*, *ficţiunea*.

Coşbuc transferă tehnica „lirismului obiectiv", care dă poeziei sale de dragoste o notă de acută originalitate, în sfera epicului, încât există un *narator* (poetul) care relatează faptele aşa cum le vede un participant la acţiune: paşa Hassan.

Primele două versuri constituie o propoziţie cu subiectul inclus („zăreşte" – el, pers. a III-a singular), dar nedeterminat, dacă nu cumva chiar titlul poeziei i-ar putea servi drept subiect, în timp ce accentul logic cade pe complementul direct („pe vodă"), întărit în versul al patrulea prin prezenţa aceluiaşi vodă în poziţie de subiect („Căci vodă o-mparte..."). Cele trei strofe de început au un caracter descriptiv, dar nu static; senzaţia de mişcare, de frământare, de tumult fiind dată de frecvenţa verbelor, cele mai multe de acţiune („S-azvârle", „o-mparte", „se-ndeasă", „curgând", „rup", „saltă", „se rupe", „cade", „izbit", „s-aruncă"). Poziţia „retrasă" a lui Hassan („sub poala pădurii", „departe de luncă") contrastează evident cu prezenţa activă a lui Mihai care, la rândul său, „îi zăreşte" pe ienicerii comandanţi de paşă, asupra cărora porneşte ca o forţă stihială, sugerată de comparaţii simple („ca volbura toamnei", „ca lupu-ntre oi") şi de o nouă aglomerare de verbe de mişcare („se-ntoarce", „pleacă", „se-nvârte", „intră", „frânge", „bate-napoi", „vântură"). Planurile alternează, prezenţei active a lui Mihai, paşa opunându-i o atitudine mai degrabă pasivă, rezervată, care ascunde începutul *fricii* („e groază şi vai"), sentiment (sau stare) care se va amplifica pe parcursul confruntării cu „ghiaurul". Prezenţa lui Mihai devine copleşitoare şi Coşbuc

Scanned with OKEN Scanner

dozează cu precizie efectele, domnitorul căpătând proporţii urieşeşti în ochii dilataţi de spaimă ai turcului, culminând cu celebrul portret-hiperbolă: „Sălbaticul vodă e-n zale şi-n fier / Şi zalele-i zuruie crunte, / Gigantică poart-o cupolă pe frunte, / Şi vorba-i e tunet, răsufletul ger, / Iar barda din stânga-i ajunge la cer, / Şi vodă-i un munte". „Din perspectiva groazei lui Hassan, apariţia voievodului ia proporţiile unui coşmar. Hiperbola, care deţine mai degrabă o funcţie decorativă, prin îngroşare şi exagerare, e depăşită aici, căci imaginea lui Mihai se realizează ca un reflex al spaimei. E terifiantă şi unică în poezia română. Vodă pare mai curând o stihie, o emanaţie «monstruoasă» a furiei universale" (P. Poantă, *Poezia lui George Coşbuc*, Editura Dacia, 1976).

Cele două replici rostite de Mihai conţin, pe rând, o ameninţare voalată („Stai, paşă, o vorbă de-aproape să-ţi spun") şi o provocare făţişă („Să piară azi unul din noi"), răspunsul paşei fiind *fuga* („Cu frâul pe coamă el fuge nebun"), care devine motivul central al ultimei părţi a poemului.

Frica, spaima, laşitatea sunt sugerate de Coşbuc prin notarea reacţiilor fizice („Cu ochii de sânge, cu barba vâlvoi"; „Şi-i dârdâie dinţii şi-i galben-pierit"!), a gesturilor disperate („Cu scările-n coapse fugaru-şi loveşte / Şi gâtul i-l bate cu pumnii-amândoi!"; „Turbanul îi cade şi-l lasă căzut;" „Îşi rupe cu mâna vestmântul...").

Finalul dezvăluie o altă faţetă a tehnicii de evocare istorică folosită aici de poet – umorul, ironia, comicul, care domină, de altfel, şi alte creaţii coşbuciene precum *Cetatea Neamţului* sau *Cântecul redutei*. Notarea gesturilor disperate ale paşei este însoţită de scurte comentarii ironice, fie prin calificări contrastante cu starea reală a fugarului („El zboară *şoimeşte*"), fie prin expresii populare de tipul „mănâncă pământul", fie prin aluzia la principala divinitate musulmană – „... Alah din ceruri e mare" – singurul care mai putea să-l scape pe paşă de furia domnitorului, proiectat de Coşbuc la dimensiuni monumentale, chiar supranaturale.

Ultima strofă sintetizează, îmbinând ridicolul cu grandiosul sau chiar cu sublimul, efectele grozave ale întâlnirii „bietului paşă" (compasiune falsă) cu „vodă ghiaurul" care „în toţi a băgat / O groază nebună".

Scanned with OKEN Scanner

Ceea ce se afla, *in nuce*, în notaţia lapidară a cronicii sau în evocarea documentară a lui Bălcescu devine construcţie artistică, organizare poetică a textului literar. Structura epică este susţinută de limbajul poetic. Autorul se abate deliberat, intenţionat, de la legile comunicării lingvistice „normale", „obişnuite", obţinând astfel efectele artistice dorite.

Sunt de relevat, la nivelul *sintaxei poetice*, câteva procedee, altminteri comune întregii poezii, cum ar fi, de pildă, abaterea voluntară de la topica firească. O propoziţie „normală" din punct de vedere gramatical, precum „Paşa îl zăreşte pe vodă trecând călare", devine, în primul vers al poemului „Pe vodă–l zăreşte călare trecând"; toate „abaterile" evidenţiate mai înainte având rolul de a–l scoate, de la început, în relief pe Mihai. La fel, în realizarea portretului supradimensionat al acestuia, schimbarea ordinii determinat–determinant în grupul nominal „sălbaticul vodă" ambiguizează relaţia, iar dislocarea şi antepunerea atributului măresc forţa de sugestie a versului central din strofa hiperbolei (compară „Gigantică poart–o cupolă pe frunte" cu „(el) poartă o cupolă gigantică pe frunte"), asemenea inversiuni cu valoare poetică apărând şi în cavalcada furibundă a paşei: „largile–i haine", „grozava–i cărare" etc.

Atitudinile contrastante ale protagoniştilor (vitejie/laşitate) sunt marcate poetic prin conjuncţiile adversative („dar paşa rămâne alături de drum"; „Dar iată–l! E vodă, ghiaurul Mihai"; „Dar paşa–şi pierduse şi capul şi firea"; „Dar paşa mai tare zoreşte"...).

La nivel *lexical*, câteva cuvinte arhaice fixează cadrul temporal, istoric al întâmplării („ianiceri", „flinte", „ghiaur", „urdie", „spahii", „bei"), iar unele vocabule şi expresii populare confirmă perspectiva ţărănească din care Coşbuc însuşi reconstituie evenimentul („deolaltă", „gloată", „pleavă", „dârdâie", „se–ndeasă"). Nu lipsită de interes este aluzia paremiologică din versul „Văzut–au şi beii că fuga e bună" care valorifică proverbul bine cunoscut „Fuga–i ruşinoasă, dar e sănătoasă".

Dar, cum se ştie, poezia rezultă nu numai din *selecţia* elementelor lexicale, ci şi – mai ales – din *combinarea* acestora. Astfel, Coşbuc grupează asemenea elemente în serii sinonimice pentru a realiza sugestia de *acţiune*, în cazul lui Mihai, cum s–a văzut mai sus, sau *frica*, în cazul lui Hassan („mirare", „groază

Scanned with OKEN Scanner

şi vai", „groază", „spaimă", „groază nebună"). Alăturarea unor cuvinte cu sensuri contrastante are, de asemenea, efecte estetice deosebite, ca în combinaţiile: „tăriile plevei", „mai dulce-i pieirea", „zboară şoimeşte", „grozava-i cărare".

Recunoscut pentru deosebita sa acuitate auditivă, Coşbuc este un maestru al „figurilor de sunet", de reţinut fiind, în acest sens, primele trei versuri din strofa a doua care refac scrâşnetul luptei prin aglomerarea consoanelor sonore şi a vocalelor închise: „Cu tropote roibii /.../ Rup frânele-n zbucium /.../ Turcimea-nvrăjbită se rupe...", sau componenta acustică a portretului-hiperbolă: „Şi zalele-i zuruie crunte". Rimele rare, căutate („aeve-i" – „Sucevei" – „plevei") sunt puţine, în raport cu cele banale, nelipsite, totuşi, de o funcţie estetică, precum gerunziile din prima strofă şi participiile din ultimele trei.

Totodată, în *Paşa Hassan*, poetul îşi relevă şi virtuţile descriptive, lupta, portretele celor doi protagonişti, cavalcada şi scăparea fiind admirabile tablouri în mişcare, în care grupurile („mulţimea păgână", „oştirea română", „turcimea", „ianicerii", „flăcăii Sucevei", „spahiii din corturi", „beii") fac fundalul pentru cei doi combatanţi, inegal dimensionaţi, hiperbolizarea lui Mihai reducându-l la dimensiuni ridicole pe Hassan.

Antiteza, contrastul puternic dintre personaje, confruntarea violentă dintre aceştia sunt trăsături specifice ale *baladelor populare* (*Toma Alimoş*, *Corbea*, *Miu Copilul*, ciclul *Novăceştilor*, *Badiul* etc) în care se poate regăsi, de fapt, modelul baladei culte pe care *Paşa Hassan* de G. Coşbuc o ilustrează perfect. (N. C.)

Tudor Arghezi: MAMĂ ŢARĂ

Titlul poeziei avertizează cititorii, fără echivoc, despre intenţiile, atitudinile şi sentimentele scriitorului care se adresează ţării, chiar în primul vers, cu un apelativ popular (*maică*), stabilind astfel un contact intim, de maximă apropiere, între cel care vorbeşte (poetul) şi cea căreia i se adresează (patria). Şi tot de

la primele versuri se realizează o indentificare între pământul natal şi oamenii care îl locuiesc – *neamul.*

Ca un fiu iubitor, poetul conturează imaginea Mamei Ţară, reţinând în primul rând bogăţia pământului românesc, rodnicia acestuia: „Unde sapă sapa locul / Sare din pământ norocul". Procedeul esenţial prin care se sugerează starea de binecuvântare a acestui pământ este *hiperbola*, adică exagerarea, supradimensionarea, roadele câmpului căpătând, prin comparaţie cu elemente aparţinând tot mediului natural, mărimi uriaşe, ieşite din comun: crapii „cât berbecii", piersicile „cât dovleceii", spicul „cât cocoşul". De observat că acest tip de comparaţie–exagerare se găseşte în poezia *Pluguşorului* unde grâul creşte în pai „ca trestia" şi în spic „ca vrabia".

Popor de ţărani, românii şi–au asigurat existenţa, de–a lungul mileniilor, prin lucrarea pământului (*câmpul*), oblăduit de elementele primordiale: apa, vântul, soarele. Acesta din urmă nu apare ca atare în text, fiind substituit de „stea de sus" şi chiar de „luna", astru nocturn care preia rosturile zeului–soare: „Noaptea–l coace şi ea, luna". Substituirea se circumscrie aceluiaşi procedeu al exagerării, coacerea roadelor la lumina lunii fiind de fapt tot o hiperbolă pentru starea de graţie („neam blagoslovit") a celor care, cum se spune cu o expresie populară, „sfinţesc locul". Multiplicarea fabuloasă a bobului este susţinută şi de transformarea, prin comparaţie, a elementului vegetal în piatră preţioasă: „Pui un bob, din el răsare / Mia de mărgăritare".

Şi, pentru ca imaginea belşugului, realizată cu atâta căldură sufletească cu atâta meşteşug poetic, să fie completă, sunt menţionate, printr–o suită de *metafore*, bogăţiile subterane ale pământului românesc – „vatra de izvoare", „untul negru", adică petrolul, ţiţeiul, „aurul negru" cum a mai fost numit cu o expresie de acum comună. Ar fi de observat sporul de expresivitate pe care îl aduce Arghezi combinând epitetul (sau numai adjectivul) „negru" cu „unt" care se asociază în mintea noastră nu numai cu ideea de belşug, de bogăţie, de bunăstare, dar şi cu culoarea deschisă, alb–gălbuie, contrastând intens cu „negru" care îl urmează.

Tabloul plin de detalii semnificative privind rodnicia pământului şi bogăţia subsolului românesc este plasat într–un *prezent etern*: „*eşti* neam blagoslovit", „*ai* pământ", „vântull *stă*"

etc., care acoperă şi trecutul şi viitorul, dimensiunea istorică fiind dată de numai două verbe la perfectul compus: „mulţi te–*au duşmănit*“ şi „ţi–*a făcut* destinul semnul“. Primul reface şi explică sintetic toate vitregiile istoriei acestui neam (invazii, războaie, cuceriri, răpiri), celălalt aşează istoria sub semnul unui destin (soartă, noroc) prielnic, binevoitor, luminos.

Simplitatea versurilor aminteşte de modelul popular, de poezia colindelor şi a *Pluguşorului*, la conturarea universului ţărănesc contribuind o serie de termeni care evocă munca şi roadele câmpului: „dovleci“, „pepeni“, „grâu“, „spic“, „bob“, „fir“, ale livezilor („piersici“) sau ale izvoarelor „călătoare“ („crapii“).

Maestru recunoscut al „potrivirii“ cuvintelor, Tudor Arghezi atrage în sfera poeziei termeni populari precum „blagoslovit“ şi „binecuvântare“ – care sunt chiar sinonimi, „descânt“, „vatră“; combină elemente concrete („sapă“) cu altele abstracte („norocul“) care se materializează („sare din pământ norocul“), echivalează vegetalul („bob“) cu mineralul („mărgăritare“), atribuie elementelor naturii („vânt“, „stea“, „câmp“) gesturi şi atitudini omeneşti – „îl adie un descânt“, „îl mângâie“, „(pletele)–şi răsfaţă“.

Sentimentul profund al dragostei de ţară, anunţat prin titlul poeziei şi prin formula de adresare de la început, se împlineşte pe parcursul discursului liric care formulează un elogiu simplu, sincer şi cald la adresa pământului românesc şi a oamenilor care îl locuiesc. (N. C.)

Mihail Sadoveanu: UN OM NĂCĂJIT

Deşi scurtă, uniepisodică, surprinzând, adică, un singur moment din viaţă – aici, întâlnirea autorului cu un copil care îşi „poartă“, trist, oiţele la păscut într–o zi de început de primăvară – această scriere a lui M. Sadoveanu are o complexitate nebănuită şi greu sesizabilă la o lectură grăbită. Numită, în manual, „schiţă“, *Un om năcăjit* este, mai de grabă, o *povestire*, specie cultivată cu predilecţie şi ilustrată cu strălucire de autorul *Baltagului* şi al

Neamului Şoimăreştilor. Căci, chiar şi în romanele sale, Sadoveanu este, în primul rând, *un povestitor*.

Cât priveşte complexitatea acestei povestiri, ea rezultă din mai multe elemente: alternarea planurilor temporale, prezent–trecut şi a modurilor relatării: povestit–evocare; consonanţa sau contrastul dintre natură şi stările sufleteşti ale personajelor centrale; prezenţa vie în naraţiune a unor personaje care nu iau parte la acţiune ca naratorul şi Niculăeş; profunzimea psihologică extraodinară a acestui „om năcăjit."

Maestru neîntrecut al tablourilor de natură, Mihail Sadoveanu surprinde, ca un pictor impresionist, peisajul primăvăratic: „pământul se zbicise", „începuseră să înflorească galben cornii", „mugurul proaspăt al primăverii", „pământul reavăn", „cerul... limpede", „soarele (care) umplea câmpiile de lumină".

În acest cadru are loc întâlnirea dintre povestitor şi „băiatul cel mai mititel al lui Dumitru Onişor", al cărui portret se încheagă din linii fine şi din tuşe întunecate: „era un copilaş palid şi mărunţel", avea „ochi trişti învăluiţi ca–ntr–o umbră cenuşie", „c–un glas moale în care parcă suna o suferinţă timpurie". Numindu–l „flăcău" pe băieţelul „numai de–o şchioapă" care abia „intrase în a opta primăvară a vieţii", autorul încearcă să şi–l apropie, să facă din el un partener de dialog, dezvăluind, totodată, vârsta interioară a copilului.

Atitudinea povestitorului se schimbă („zâmbetul meu pieri pe dată") şi ceea ce părea să fie o conversaţie banală între un drumeţ şi un copil care paşte câteva oi în crângul de la marginea satului devine un dialog profund despre responsabilitate şi durere, despre viaţă şi moarte. Căci copilul care se simte „vrednic" să pască oiţele judecă precum un gospodar, este mâhnit că unele animale i–au „pierit", deşi se ştie a nu fi vinovat de aceasta, îşi face datoria ca şi ceilalţi membri mai vârstnici ai familiei („–Tătuca nu–i acasă, a ieşit la arat cu cei mari"), ar vrea să–l apuce de piept pe „răul cela" care îi lovise cu căruţa oaia, vorbeşte „cu seriozitate şi durere, ca un om mare".

Cu toate acestea, deşi experienţa timpurie a morţii îl maturizase înainte de vreme, sufletul lui de copil vibrează de fiecare dată când îşi aminteşte de fiinţa cea mai dragă – mama. Atunci „glasul lui dintr–o dată scăzuse într–un tremur de lacrimi" şi „copilul vorbea încet cu glasul lui de suferinţă".

Scanned with OKEN Scanner

Între planul întâmplării şi planul evocării povestitorul interpune o „cortină", un alt peisaj – dumbrava cu „aluni şi cornii în floare", cu „toporaşi violeţi", animată de zborul şi cântecul păsărelelor. Tabloul contrastează evident cu starea sufletească a protagoniştilor, în timp ce Siretul care „venea învolburat, mare şi tulbure" pare să sugereze tocmai frământările, necazurile, durerile copilului.

Neântrecut creator de atmosferă, Mihail Sadoveanu se întoarce în timp, reface propria sa copilărie, evocă plin de căldură şi de duioşie pe mama copilului, Irina lui Avram, ai cărei ochi „înecaţi de un văl fumuriu" îi avea şi Neculăeş. Personajul prinde contur: „Fusese o fată vioaie şi aprigă, foarte frumoasă şi cuminte". Plecată prea de timpuriu din viaţă, ea împrumutase chipul şi sufletul mezinului său: „Amintirea Irinei noastre trăia numai în copilul cel palid".

Imaginând despărţirea copilului de mama care se stinge, scriitorul face apel din nou la elementele naturii care accentuează tragismul momentului: „serile acelea singuratice de suferinţă, când amândoi sfătuiau cu ochii în lacrimi ş-afară bântuiau, cu chinuite plângeri, viforniţele iernii".

Întoarcerea în prezent, revenirea povestitorului în dumbrava unde copilul se vede „nedesluşit, ca-ntr-o ceaţă de lumină" (remarcabilă sugestie a clar-obscurului!) aduce o nouă schimbare de atmosferă. În contrast cu piţigoiul „bucuros şi fără grijă", Niculăeş „ofta, ca un om năcăjit şi plin de griji ce se afla". Sufletul pur al copilului cunoaşte un moment de destindere, de bucurie: „Târziu, întorcându-mă, îl găsii înseninat, căci mioara i se înviorase". Pentru prima oară el zâmbeşte şi zâmbetul lui îl proiectează pe narator din nou în trecut, în timpul amintirii, „odată, cu ani în urmă", reînviind pentru o clipă numai chipul care „înflorise ca o floare şi-mi fermecase c-un zâmbet şi c-o privire un trecător ceas al vieţii".

Remarcabilă sub aspectul compoziţiei, al peisajelor şi portretelor, al fineţei observaţiei psihologice mai ales în privinţa mişcărilor sufletului infantin, al capacităţii de a da viaţă, din câteva linii, unor personaje secundare, *Un om năcăjit* dă întreaga măsură a farmecului povestirii şi evocării sadoveniene. (N. C.)

Scanned with OKEN Scanner

Mihail Sadoveanu: TAINE

Mihail Sadoveanu este un maestru al artei descrierii. În operele literare natura nu e niciodată aceeaşi, pentru că scriitorii nu o „copiază" în cuvinte, ci o văd, o înţeleg şi o descriu după concepţia şi imaginaţia proprie. De aceea se vorbeşte despre natura *eminesciană*, *coşbuciană*, *sadoveniană* şi aşa mai departe.

Pentru Sadoveanu natura este o *taină*: nu se înfăţişează ca o planşă, ci trebuie descoperită, semnele ei misterioase trebuie descifrate, iar pentru aceasta sunt importanţi senzorii celui care aude, vede, simte natura şi imaginaţia cu care străbate dincolo de suprafeţe. În împărăţia apelor se pătrunde ca într–un teritoriu netulburat de om de la începutul lumii; din acest motiv autorul se referă la *singurătatea* locurilor („în singurătăţile unui braţ vechi al Dunării"). La intrarea în această împărăţie graiul omenesc e părăsit. Tăcerea locului impune *tăcere* oamenilor: „Tăceam şi eu şi tovarăşul meu." Oamenii împrumută muţenia apelor. Şi mişcările se încetinesc; cei doi pescari „încremeniseră" ca nişte „stane". Fiinţe ale locului, ei sunt înfăţişaţi în contopire cu elementele: obrazul le este invadat de „bărbi sălbatice" ca o vegetaţie, poartă pe chip arşiţa soarelui şi a vântului, ochii le sunt albaştri precum apele lângă care trăiesc, şi „micşoraţi, ca în apropierea somnului" – a unui somn acvatic şi vegetal. Nimic nu răzbate aici din zbuciumul aşezărilor omeneşti. Călătorii cu barca sunt cuprinşi de o „lene" care îi *„amorţise"*. E toropeala celor care se lasă în voia mişcărilor adormitoare ale naturii. Cum observăm, prima parte a descrierii creează o atmosferă de tărâm necunoscut care îndeamnă la pierderea în desişurile acvatice şi în limpezimile adânci ale bălţilor, la uitare. Văzul, auzul, senzaţia epidermică favorizează întrepătrunderea dintre om şi natură.

Înfăţişările ei sunt schimbătoare. Oamenii care priviseră înfiorarea blândă a frunzişului şi tresăririle valului atins de rândunele devin martorii unui episod dramatic „din războiul necontenit al vieţii". Deasupra apei, ca pe o scenă, va începe un

Scanned with OKEN Scanner

spectacol nebănuit – o „bătălie". Se sugerează metaforic privirea din umbră a unei scene luminoase: „Priveam de la locurile noastre, printre draperiile moi ale sălciilor". Ca în vechile spectacole dramatica întâmplare începe cu un ţipăt („ţipătul lişiţei") şi sfârşeşte cu tăcerea („Se întinse linişte apoi"). Încleştarea e mai întâi sonoră: „Pricepurăm că s–au încăierat după zgomote". Spectacolul nu lasă timp de comentarii. „Luptătoarele" apărute „în luciul luminat" se mişcă fulgerător atacând cu armele lor naturale: „cângile" ciorii şi „pliscul negru şi tare ca fierul al lişiţei". Strategia uluieşte pe cei din barcă: ei văd „un lucru minunat", cu o promptitudine de mecanism, lişiţa se întoarce pe spate, într–o poziţie de neimaginat pentru o pasăre. Lişiţa o imobilizează astfel şi o scufundă pe vrăjmaşa care–i ameninţa puii. Privitorii nu–şi pot stăpâni un strigăt de uimire. (Perfectul simplu înlocuieşte imperfectul din fragmentul iniţial al textului, pentru a exprima acţiunea instantanee şi imprevizibilă).

Natura şterge urma dramelor ei, cufundându–le parcă într–un fel de uitare, înghiţindu–le în nemărginirea ei eternă, astfel încât lupta păsărilor pare să fi fost o părere. Bătălia nu mai pare neobişnuită pescarilor care o văd „deseori". Prin urmare, perspectiva se schimbă, deprinderea cu pustietăţile familiarizează pe om cu secretele întâmplării.

Cerul şi apa se întrepătrund – amurgul are „*unde* de răcoare", apa e „purpurie".

Uimeşte mulţimea forfotitoare a vieţuitoarelor: *roiuri nesfârşite de ţânţari, stoluri de raţe, venind ca dintr–un izvor, cârduri de zburătoare uriaşe, popoarele de păsări, puzderia de peşti, miliardele de gângănii*, pentru că apele sunt „*nesfârşite*". Avem un sentiment că privirea nu poate cuprinde fluviul de vieţuitoare alc Deltei, care apare ca un leagăn al zămislirii vieţii (apa este materia primordială a vieţii). Scriitorul are viziunea întortochelii subterane, a „cotloanelor ascunse", a „hrubelor" în care se adăpostesc păsările mici. Uimire produce şi varietatea „bogatei" împărăţii. Uneori ochiul fixează, ca în arta filmului, un plan apropiat mărindu–l în forfota clocotitoare, în fierberea de plante şi zburătoare; vedem o găinuşă pe un fir de trestie, leznicioara lângă care s–a adăpostit o gâscă sălbatică, ciorchinii florilor liliachii de tamarix – delicata lucrare a fiecărui detaliu, în care se reflectă mişcarea suverană a întregului, îngemănarea vieţii cu

Scanned with OKEN Scanner

moartea. Tărâmul povesteşte întreaga istorie a creşterii şi a prăbuşirii în moarte. Imaginaţia sadoveniană vede mişcarea milenară a naturii, naşterea insulei vii dintr–un fir de nămol, dimineaţa speciei umane primită cu *nesfârşită mirare*. Toată gloria lumii a urmat legile naturii, facerea şi desfacerea ei scufundându–se în mâluri. Dragostea, stare de graţie, este o emanaţie a naturii: „şi când ninge lumină argintie şi cântă o privighetoare într–un boschet negru de tamarix, se deşteaptă ceva supraomenesc şi în sufletele barbarilor acestora din bălţi...“ Dragostea e o îmbrăţişare de către natură a spiţei omeneşti. (D. B.)

Octavian Goga: ÎN VINEREA PATIMILOR

În *Vinerea Patimilor* e surprins sentimentul religios al ţăranului. Ni se relevă modul de a fi creştin al poporului nostru. Cel care relatează este Octavian Goga, poet al pătimirii ardelene, el însuşi însufleţit de o adâncă trăire religioasă. Observatorul satului este desprins de acesta prin cultură, dar e legat de el prin iubire şi preţuirea tradiţiei.

Evenimentul creştin – pătimirea şi moartea Mântuitorului învăluie în evlavie satul transilvan, care a purtat el însuşi o grea *cruce*, a fost chinuit şi batjocurit în aspra istorie a Ardealului. Nu se povesteşte nici o întâmplare, e descrisă numai *atmosfera* din preajma Paştelui într–o aşezare românească din existenţa căreia nu a dispărut niciodată conştiinţa celor sfinte. Credinţa în Dumnezeu, care desparte Binele de Rău a călăuzit viaţa oamenilor şi, Dumnezeu fiind veşnic şi neschimbat, satul însuşi, nu doar cel evocat, ci orice sat, a rămas neschimbat şi neatins de stricăciune, curat şi nepieritor. El „respiră eternitatea“.

Atitudinea scriitorului e lirică, melancolică şi meditativă. Gândurile au ca fundal lumina crepusculară. Sunt însemnate cu lumină cimitirul – în care răsar „licuricii tremurători“ ai lumânărilor – şi biserica – nimbată de „cununa de foc“ a

asfinţitului. Ambele amintesc desprinderea sufletului de trup, sunt locuri ale trecerii spre altă lume.

Biserica apare ca o fiinţă vie (în expresiile „trupul bisericii", „bătrână", „umerii gârbovi", „obosită"). Prozatorul vibrează de emoţie înţelegând contrastul izbitor dintre clădirea umilă – uzată de vreme, năpădită de muşchi, cu iconostas „primitiv", cu cântăreţi modeşti – şi trăinicia de granit a credinţei pe care a păzit–o, iar o dată cu ea toată vlaga unui popor greu încercat. Vechea biserică ascunde o realitate nevăzută, de nepreţuit. În acest contrast se cuprinde un mare adevăr creştin: nu cele dinafară au preţ, ci cele dinlăuntru, altfel spus: viaţa sufletească. O catedrală trufaşă n–ar fi adus mai multă credinţă. Pentru că biserica exterioară a pătruns prin învăţăturile ei în inimile oamenilor, a devenit o biserică lăuntrică: „Biserica trăieşte încă în adâncul sufletului lor" – scrie autorul. Lăcaşul creştin e dărăpănat, credincioşii „analfabeţi", dar totul „respiră eternitatea", e nemuritor. Or, numai ceea ce nu are moarte se bucură de valoare deplină.

Oamenii se conduc după obiceiuri de demult: iau parte la denii, îşi bocesc morţii aşa cum au apucat, se cuminecă, din lăcaşul sfânt ies după „rânduiala ierarhică". Ţăranii nu trăiesc la întâmplare, nici după voia fiecăruia, ci respectând cu toţii nescrisa datină, a cărei trăinicie a rămas până azi întipărită în expresii afirmative sau negative: se cade – nu se cade, se cuvine – nu se cuvine, a fi în rândul oamenilor – a fi ca neoamenii.

Întregul sat e cuprins de misterul religios al Morţii lui Iisus: „Un văl s–a lăsat, departe, de undeva de sus, şi–a prins în foşnetul de primăvară tot ce mişcă împrejurul meu. E o încetineală de gesturi, o undă potolită în rostirea cuvântului, un aer de tristeţă vagă şi nelămurită care stăruie deasupra acestor analfabeţi şi le împrumută o nobleţă particulară." Încetineala şi tăcerea sunt mistice. Sătenii trăiesc această sfântă întâmplare ca pe un eveniment *real* şi *prezent*, nu ca pe o amintire proslăvită anual.

Oamenii suferă împreună cu Cel Răstignit, simţind „accente din frigurile morţii", pentru că îl poartă pe Iisus în sufletul lor, care o dată cu Învierea va renaşte, după cum va renaşte întreaga fire.

E semnificativ că atmosfera e dominată de cei doi luminători ai cerului, spre care românii, popor de plugari, au privit mereu. Că soarele şi luna pun cunună de raze bisericii; aceasta sugerează

încreştinarea întregului Univers – felul specific de simţire religioasă românească. Bucuria Învierii va fi *impersonală*, o bucurie revărsată peste întreaga lume, ce îi va cuprinde pe toţi aşa cum suntem cuprinşi de aer şi de lumină. Autorul o anticipează în blândeţea satului adormit, în seninătate meditativă, reflex al credinţei. Cea mai înaltă fericire creştină este liniştea sufletească netulburată, împăcarea cu tine însuţi, cu ceilalţi oameni, cu întregul univers, pacea comunicării cu Dumnezeu.

Strălucirea cerească a turnului bisericii poleit de lună apare ca un semn al veşniciei credinţei pe aceste meleaguri, al Dumnezeirii ce ocroteşte satul. (D. B.)

Octavian Goga: DĂSCĂLIŢA

Deşi continuă în chip nemijlocit, din punct de vedere tematic, poezia lui George Coşbuc, în centrul căreia se află satul transilvan şi oamenii săi, cu bucuriile şi tristeţile lor de fiecare zi, versurile lui Octavian Goga au un timbru specific, îmbinând adesea sentimentele de o copleşitoare tristeţe ale românilor (robiţi încă în „înstrăinatul Ardeal") cu proiecţia luminoasă a zilei izbăvirii, dezrobirii şi plăţii nedreptăţilor îndurate. „Am văzut în scriitor un element dinamic, un răscolitor de mase, un revoltat, un pricinuitor de rebeliune. Am văzut în scriitor un semănător de credinţe şi un semănător de biruinţă" – mărturisea poetul într–o frumoasă profesiune de credinţă şi artă poetică totodată.

Poezia *Dăscăliţa* este realizată în registrul *grav*, *elegiac*. Epurată (curăţită) de elementele biografice (Victoria, sora poetului, ea însăşi învăţătoare, murise la numai 21 de ani, încât punctul de pornire al compunerii analizate se află tocmai în acest tragic eveniment de familie), poezia surprinde, în şase strofe de câte opt versuri fiecare, portretul complex al unui personaj de prim–rang în viaţa satului românesc de odinioară.

Poetul creează, la început, un cadru, o atmosferă dominată de tristeţe, în care absenţa soarelui, simbol al vieţii, lasă loc întunericului („umbră"), simbol al morţii, în jorul căruia se

centrează alte însemne funerare precum: „jalea şi sfiala", „cânt pribeag", „să plângă", „risipirea", „eu plâng". Pe acest fundal se conturează, din aduceri aminte, portretul dăscăliţei, atinsă de aripa unui destin crud: „Cununa ta de zile şi de visuri / Au împletit–o rele ursitoare". Trăsăturile fizice sunt doar creionate, schiţate („bălaie", „frunte de zăpadă", ochi „limpezi", „mâini frumoase"), în prim plan apărând datele psihologice, în primul rând puritatea morală a tinerei învăţătoare: „Copil blajin, cuminte prea devreme", „sfielnică", „din leagăn soră cu sfială", a cărei puritate, neprihănire („fecioară", „pe buza ta n–a tremurat ispita") o aşază în rândul sfinţilor: „A vremii noastre dreaptă muceniţă".

Dar, ca şi alte personaje din galeria figurilor de seamă ale satului tradiţional ardelenesc (*Dascălul*, *Lăutarul*, *Apostolul*), „dăscăliţa" prinde contur mai clar din raporturile pe care le întreţine cu oamenii de rând din sat: bătrânii care o ascultă cu drag citindu–le din cărţile sfinte („scriptura", „ceaslovul"), mamele cărora le alină grija pentru soarta feciorilor „duşi în slujbă la–mpăratul", fetele care învaţă cusături alese de la „domnişoara". Împlinindu–şi cu har menirea esenţială de a creşte, de a educa, de a îngriji „copiii altor mame", fără ca ea însăşi să trăiască bucuria maternităţii, tânăra învăţătoare încearcă un sentiment de zădărnicie, de insatisfacţie, amplificat de ciripitul unui „pui de rândunică".

Finalul reinstaurează atmosfera sumbră, apăsătoare din prima strofă, recurgând la aceleaşi simboluri (sugestii) ale morţii: „amurg", „toamna mohorâtă", „podoaba... bolnavă", „cădelniţi", „fumul de tămâie". „Cântul pribeag" de la început se transformă în „Povestea ta, frumoasă domnişoară...."

Ca şi *bocetele* populare, în care femeile, rude ale mortului, plângându–l, jelindu–l, se adresează acestuia, dialoghează cu el, evocându–i faptele bune din timpul vieţii, întâmplările memorabile, poetul o evocă şi o elogiază pe tânăra învăţătoare, adresându–i–se direct. De observat, în acest sens, frecvenţa mare a pronumelor de persoana a doua („tu nu–mi răsai în zare"; „tu eşti din leagăn...", „...ochilor tăi limpezi", „buza ta", „cununa ta", „fruntea ta" etc.) şi vocativele („copil blajin", „fecioară", „frumoasă domnişoară").

Cu mijloace dintre cele mai simple, Octavian Goga creează atmosfera apăsătoare a tablourilor de început şi de sfârşit şi

surprinde scene semnificative din viaţa satului transilvănean: credinţele în legătură cu soarta („ursitoarele“) şi cu neîmplinirea femeii care nu aduce pe lume copii; viaţa spirituală concentrată în cărţile de învăţătură ale bisericii strămoşeşti; povara serviciului militar făcut de tinerii români în ţări străine; îndeletnicirile tradiţionale ale fetelor din sat. Elementele limbajului popular („blajin“, „pribeag“, „prinos“, „altiţă“, „şoptesc“, „ulicioară“, „grijind“, „frăgar“, „sfială“) se combină firesc cu lexicul cărţilor religioase („mucenită“, „ispită“, „ceaslov“, „scriptură“) şi cu termeni legaţi de biserică („strană“, „cădelniţi“, „tămâie“), fixând cu exactitate un anumit cadru social şi istoric, un anumit orizont de viaţă.

În cadenţa solemnă a versurilor, portretul fizic şi moral al dăscăliţei prinde un contur ferm, înscriindu–se ca o efigie luminoasă pe un fundal cenuşiu, de o apăsătoare tristeţe.

Fiecare dintre noi păstrează (sau ar trebui să păstreze) în inimă şi în minte imaginea *învăţătorului*, a celui care ne–a deprins scrisul şi cititul, adunarea şi scăderea, istoria şi geografia patriei. Dar nu toţi suntem în stare să refacem, în cuvinte, această imagine, să realizăm ceea ce se numeşte o *evocare*. Cu mijloace diferite, dar întotdeauna cu căldură şi cu nostalgie, astfel de evocări ne–au lăsat M. Sadoveanu (*Domnu Trandafir*), Ionel Teodoreanu (*Prăvale–Baba*) şi numeroşi alţi scriitori români. (N. C.)

Ion Agârbiceanu: FEFELEAGA

Nuvela este o naraţiune în care interesează adâncimile unui caracter, acţiunea fiind simplă, iar celelalte personaje, palid conturate; de aceea de multe ori numele protagonistului dă titlul nuvelei.

Fefeleaga se distinge prin sobrietatea mijloacelor artistice, adecvate subiectului: soarta nemiloasă a unei femei sărace din Ardeal, care în pofida eforturilor supraomeneşti de a–şi menţine în viaţă copiii, îi vede seceraţi de mizerie înainte de a fi împlinit vîrsta de cincisprezece ani. Modestia speranţelor ei legate numai

de supraviețuirea copiilor face ca moartea lor succesivă, la aceeași vârstă, să pară o ironie tragică, o cruzime nemeritată, batjocoritoare în proporție directă cu strădaniile văduvei necăjite, al cărui devotament matern este fără margini. Bineînțeles, Fefeleaga nu apare ca victimă a unor întâmplări suprafirești – ea însăși, pe bună dreptate, nu crede în puterile nevăzute ale răului, în drac –, ci a nedreptății sociale, a răutății omului: „Drac e omul rău și nedrept". Autorul nu pierde din vedere această semnificație, însă atenția lui se îndreaptă asupra puterii acestei femei de a purta cu demnitate poverile unei existențe inumane, de a înfrunta fără vaiet durerile și nedreptatea. Tăria morală a eroinei se detașează mai limpede din discreția desăvârșită în fața suferinței. Fefeleaga pare făcută din tăceri. E o făptură pe care încercările vieții au adâncit–o în sine, îndepărtând–o de oameni și de obiceiurile lor. Durerea parcă a încremenit–o. De aceea, înfățișarea ei e comparată cu piatra și cu lemnul: obrajii îi sunt ca două lespejoare de piatră surie; la moartea celui din urmă copil a stat ziua întreagă, așa cum stă lemnul. Durerea urcă rar din adâncurile sufletului chinuit așezându–i pe față abia câteva lacrimi. Contrastul dintre suferința cumplită și nemărturisirea ei este pus în evidență de faptul că persoana ei poate stârni râsul unui sătean care o poreclește Fefeleaga.

Arta autorului se distinge, în construcția nuvelei, prin modul în care unitățile epice intră în relație punându–se în valoare reciproc, și prin originalitatea introducerii unui alt personaj principal, care reflectă existența eroinei — calul Bator, unicul ei sprijin, singurul cu care comunică.

În ceea ce privește înlănțuirea planurilor narative, observăm că în *Fefeleaga* acțiunea pare a se desfășura în prezent abia spre finalul nuvelei, când o vedem pe mama Păuniței plângând. Partea expozitivă este scrisă la timpul prezent, dar acest prezent arată acțiuni repetabile: faptul că femeia urcă și coboară mereu, cu aceeași înfățișare, alături de același cal istovit, pe veșnicul drum al pietrei. Este un prezent pe care îl putem numi etern și care are valoare simbolică. Din această imagine a trudei singuratice, din monotonia nesfârșită a acestui drum, par a se desface fragmentele retrospective care reconstituie viața văduvei luptând singură cu sărăcia, trăind numai pentru copiii ei, pe care îi pierde unul câte unul, neînțeleasă și nedreptățită de oameni. Drumul

Scanned with OKEN Scanner

alături de Bator revine în puţine dar semnificative notaţii, după fiecare mişcare a tragicului: moartea soţului, hotărârea de a–şi creşte copiii singură, moartea primilor trei copii, nedreptele plăţi duminicale. Acest drum are înţelesul de drum al vieţii Fefeleagăi care strânge toată durerea omenească în făptura sa încovoiată şi pământie ce urcă dealul suferinţei. Caracterizarea directă şi descrierea amănunţită a trecerii dealului o situează pe Fefeleaga într–o exemplaritate a devotamentului şi a dârzeniei. Viaţa ei, rememorată la moartea Păuniţei, se confundă cu Dealul–Băilor, înalt, pieptiş, cu colţi de stâncă ieşiţi ca nişte măsele de uriaşi, cu potecă de atâtea ori bătută. Timpul e măsurat de moarte. Nici un alt eveniment nu sparge uniformitatea zilelor de trudă. După înmormântarea fiecărui copil, mama îşi regăseşte însă tăria de a munci mai departe pentru cei rămaşi în viaţă, întocmai cum, după ce a cărat o povară, pleacă să aducă alta, suind şi coborând acelaşi deal.

Existenţa protagonistei este reconstituită din consemnarea unui şir de acţiuni succesive, asemănătoare, interminabile parcă, şi timpul verbal al actualizării lor este imperfectul, predominant în nuvelă. Momentele hotărâtoare sunt expuse la perfectul compus, un timp al acţiunii încheiate, devenit în *Fefeleaga* timpul ferm al durerii. Personajul este prezentat şi din interior de autor, care îi rosteşte gândurile. Deznodământul reintroduce acţiunea în regimul verbal al imperfectului, ce pare a o situa într–un univers ce se îndepărtează, dându–ne impresia că am închis o carte.

Prezentul expoziţiunii – impunând permanenţa semnificaţiilor – şi imperfectul purtător al sensului de trecere prin întâmplări identice, alături de portretizarea plastică a femeii şi a calului, de dialogurile sumare – cu rol de a face rezonante tăcerile –, de înfăţişarea cu precizie a unor amănunte precum încărcarea minereului sau mişcările calului pe povârniş constituie împreună un izvor de poezie a tristeţii.

Portretul eroinei e realizat în continuă relaţie cu soarta animalului de povară. Ca şi acesta, femeia e mută şi resemnată. Bator este umanizat de durerea şi singurătatea stăpânei, care înţelege ostenelile singurei fiinţe în stare să muncească pentru copiii ei cei firavi. Înfăţişarea le–a devenit asemănătoare; în caracterizarea directă corespondenţele sunt accentuate de autor,

Scanned with OKEN Scanner

iar pe parcursul nuvelei sunt amplificate, cei doi îmbătrânind la fel, în veşnicul tropotit al zilelor egale, pentru ca în final ele să se amplifice dramatic. Bator, mut, orb şi surd când urcă din greu, cu capul în pământ ca şi stăpâna, nechază întâia oară, după o tăcere de o grămadă de ani. Despărţirea de Bator, care o ajută pentru ultima oară pe această mamă să-şi îndeplinească cea din urmă datorie, îmormântarea copilei după datină, reprezintă momentul de concentrare a tuturor tensiunilor dramatice. Dialogul cu calul punctează marile nenorociri. Drumul şi calul sunt oglinzile ce reflectă existenţa Fefeleagăi şi felul în care o îndură. Caracterizarea paralelă accentuează şi puritatea personajului. Animalele sunt nevinovate. Durerea nemeritată îndurată cu demnitate arată puterea unui singur om de a birui tragedia vieţii. De aceea, lectura nuvelei înalţă sufletul cititorului, făcându-l să admire nesfârşita minune care este omul. (D. B.)

Scanned with OKEN Scanner

CLASA A VIII–A

LITERATURA POPULARĂ (Sinteză)

Sub acest titlu generic ne–am obişnuit să aşezăm toate producţiile literare create, transmise şi păstrate de masele populare, prin indivizi înzestraţi ieşiţi din rândul acestora, din cele mai vechi timpuri până astăzi. Literatura populară este, în fond, o componentă a ansamblului de fapte de cultură pe care îl numim cu un cuvânt de circulaţie internaţională *folclor* (de la engl. *folk–lore*= „înţelepciune populară"). Considerat ca o secvenţă constitutivă a culturii populare, folclorul cuprinde literatura, muzica, dansul şi teatrul popular, deci toate manifestările artistice datorate creatorilor populari şi destinate poporului. Spre deosebire de arta cultă, de literatura, muzica, teatrul create de autori cunoscuţi şi păstrate *în scris*, în manuscrise sau cărţi tipărite – folclorul a fost creat, transmis şi perpetuat timp de multe secole *pe cale orală*, prin viu grai, direct, de la interpret la ascultători, fără mijlocirea paginii tipărite, sau, mai recent, a discului ori a benzii de magnetofon.

Din această trăsătură fundamentală a sa, numită *oralitate*, decurg alte caracteristici, definitorii ale folclorului şi, implicit, ale literaturii populare. Este vorba, mai întâi, de caracterul *colectiv*, prin care înţelegem că la producerea unui bun folcloric au contribuit, în timp (mai rar şi simultan) mai mulţi creatori; în circulaţia lor orală textele folclorice suferă modificări, transformări, fiecare interpret adăugând ceva de la sine sau lăsând ceva deoparte, contribuind după puterile sale, după talent, la înfrumuseţarea piesei respective sau, dimpotrivă, la degradarea ei.

S–ar putea spune că fiecare interpret este, într–un fel, şi

creatorul bucăţii respective, creaţia unuia nesemănând niciodată perfect cu a altuia. Mai mult, acelaşi cântec sau acelaşi basm spus de mai multe ori, de acelaşi interpret, va prezenta, de fiecare dată, deosebiri rezultate din omisiuni, adaosuri, modificări etc. Fiecare nouă creaţie, deosebită într-un grad mai mare sau mai mic de celelalte, poartă numele de *variantă*. Textele folclorice vieţuiesc prin variante, a căror valoare este inegală, a căror soartă este greu previzibilă: unele au şansa de a fi culese, transcrise şi editate în colecţii, altele dispar îndată după ce au fost zise, cele mai multe se transformă, se înnoiesc, devin cu totul altceva decât au fost mai înainte.

În acest proces de creaţie şi transmitere orală, prin variante, a faptelor de folclor, numele creatorilor au fost rareori păstrate, menţionate în vreun fel. De aici rezultă caracterul *anonim* al creaţiilor populare, faptul, deci, că de cele mai multe ori nu putem şti cu certitudine (şi nici nu interesează prea mult) cine a fost „autorul" unei doine, al unui basm sau al unei ghicitori.

În transmiterea lor orală, cele mai multe dintre producţiile folclorice prezintă o împletire a mai multor moduri de expresie artistică, o simbioză a mai multor arte: versul se îngemănează cu melodia, uneori cu tactul jocului, cu gestica şi cu mimica celui care îl zice. Însoţirea aceasta a mai multor modalităţi artistice în producerea unui singur bun folcloric poartă numele de *sincretism*. Înţelegerea naturii sincretice a faptelor de folclor este foarte importantă pentru aprecierea corectă a unor fenomene care altfel ar fi greu de explicat, ca de exemplu limitarea lungimii versului popular cântat la 5–6 sau 7–8 silabe, împărţirea versului în picioare metrice bisilabice cu accentul pe prima silabă, absenţa strofei, natura specifică a rimei, dispunerea acesteia în perechi (*aa, bb, cc...*) sau în lungi perioade monorimice (*aaaa...*) etc. Toate aceste particularităţi ale versului popular cântat, datorate tocmai însoţirii sale cu melodia, îl fac de neconfundat, îl diferenţiază net de versul poeziei culte, ne permit să-l recunoaştem cu uşurinţă oricând.

Desigur, în manualele şcolare, în colecţiile şi antologiile de *literatură populară* textele sunt publicate cel mai adesea fără partea lor muzicală şi noi le studiem, le comentăm şi le apreciem ca opere literare, făcând abstracţie de sincretismul lor firesc, deşi chiar în denumirile unora dintre ele latura muzicală este implicată:

Scanned with OKEN Scanner

„cântec liric“, *„cântec* de haiducie“, *„cântece* epice sau *cântece* bătrâneşti“ etc. Sunt producţii folclorice cărora le lipseşte componenta muzicală, melodică (basme, legende, snoave etc.), dar şi aici textul literar propriu–zis este însoţit în timpul spunerii de gestica, de mimica şi de intonaţia povestitorului.

Fără îndoială, interpretarea literară a textelor folclorice nu pierde foarte mult dacă nu se ţine seama în măsura cuvenită de partea muzicală, gestuală etc. a acestora. „În poezia populară, textul (spre a fi judecat esteticeşte) – spunea G. Călinescu – nu numai că se dispensează de melodie dar, eliberat de ea, apare în toată plenitudinea, cu o ritmică, cu o legănare proprie şi pe măsură ce prin mijlocirea cărţii ne obişnuim a recita versuri populare, reconstituirea spectacolului muzical ni se pare de domeniul arheologiei, într–atât folclorul depăşeşte gustul unor anume grupuri umane spre a interesa pe toţi iubitorii de literatură chiar refractari compromisurilor cu muzica.“ Este aici, desigur, opinia unui literat, a unui mare critic şi istoric literar care a scris pagini admirabile despre folclorul românesc; trebuie, totuşi, să arătăm că un „pluguşor“ *citit* este mult mai puţin exprexiv decât un „pluguşor“ *ascultat* şi *văzut* în desfăşurarea vie a obiceiului.

Ajungem, astfel, la altă particularitate a creaţiilor folclorice: de cele mai multe ori ele nu au o existenţă independentă, nu există în sine şi pentru sine, ci sunt înglobate în obiceiuri şi datini, sunt zise în şezători sau la clacă, în ceasuri de tihnă sau în clipe de tulburare. Unele sunt legate de anumite date fixe, cum este Anul Nou *(colinde, pluguşor, sorcovă)*, altele – de muncile de peste an *(cântecele de seceriş, Drăgaica)* sau de momentele cele mai importante ale existenţei omului – naşterea, căsătoria *(oraţia de nuntă)*, moartea *(cântecul bradului, cântecul zorilor, bocete)*. Chiar acele producţii folclorice a căror zicere nu este întru totul dependentă sau condiţionată de asemenea ocazii, de sărbători sau evenimente deosebite, nu sunt totuşi „spuse“ oricând şi oriunde, având – toate – nevoie de un cadru adecvat, de un anumit public, de o împrejurare prielnică. Cântecele epice se ziceau la nuntă, basmele se spuneau în serile lungi de iarnă, strigăturile se zic la joc, ghicitorile – la şezători, snoavele – la petreceri etc.

În afara acestei împărţiri a producţiilor folclorice în funcţie de ocazia sau împrejurarea zicerii lor, textele de literatură

populară pot fi clasificate şi după modalitatea lor specifică de realizare artistică, cea mai simplă şi mai vizibilă diferenţă fiind aceea dintre textele *în versuri* şi textele *în proză*. Între cele dintâi se poate opera distincţia dintre *poezia cântată*, însoţită de melodie (colinde, doine, balade) şi *poezia necântată*, zisă, spusă, recitată (pluguşor, descântec, oraţie de nuntă).

În sfârşit, în folclorul literar s-au căutat (şi s-au găsit, într-o măsură) suprapuneri cu genurile literare învăţate la şcoală: genul liric, epic, dramatic. În mare, *cântecul de leagăn, doina, cântecul propriu-zis, strigătura* prin caracterul lor individual, personal, alcătuiesc ceea ce se cheamă *lirica populară*. La rândul lor, *balada sau cântecul bătrânesc* din folclorul versificat, *basmul, legenda, snoava* în proză pun în prim plan povestirea, naraţiunea, expunerea faptelor, alcătuind ceea ce se numeşte *epica populară*. În sfârşit, unele manifestări precum *Jienii, Irozii, Capra, Ţurca, Brezaia* au un pronunţat caracter spectacular, aparţinând, deci, geniului dramatic şi alcătuind ceea ce numim *teatrul popular*. Trebuie spus că asemenea similitudini între literatura populară şi literatura cultă au fost căutate şi la nivelul speciilor, *doina de jale* din poezia populară corespunzând *elegiei* din literatura cultă, *cântecele despre soartă şi noroc – meditaţiei, strigătura – epigramei* etc. Există, pe de altă parte, *balade, legende şi basme* culte, create de autori cunoscuţi, după modelul speciilor populare respective.

S-a conturat, din această sumară discuţie, în legătură cu genurile şi speciile (mai corect spus – *categoriile*) literaturii populare româneşti, imaginea de ansamblu a extraodinarei sale bogăţii şi varietăţi. Fenomen *vechi* şi *nou*, în acelaşi timp, folclorul se schimbă o dată cu oamenii, în timp, şi se diversifică în spaţiu. Unele dintre temele şi motivele lui vin din cele mai îndepărtate timpuri, aducând până la noi ecouri ale unor stări de fapt şi de mentalitate de mult trecute.

Basmul, ca specie a prozei populare, tratează teme de o extraordinară arhaicitate, cunoscute în mare măsură tuturor poporelor lumii. În ciuda vechimii sale considerabile, basmul a continuat să fie povestit şi ascultat cu interes de generaţii şi generaţii de oameni. În linii generale, basmul este o naraţiune amplă, pluri-episodică, înfăţişând, de regulă, conflictul dintre *bine*, reprezentat de *Făt-Frumos, Prâslea cel voinic, Greuceanu, Ţugulea, Drăgan Cenuşă* etc. şi *rău*, reprezentat de *zmei, balauri, uriaşi,*

Scanned with OKEN Scanner

Muma Pădurii şi alte fiinţe monstruoase. Obiectul disputei îl constituie fetele de împărat, Ileana Cosânzeana, merele de aur, Soarele şi Luna furate de răufăcători şi duse pe tărâmul celălalt. În lupta lui, eroul este ajutat de tovarăşii năzdrăvani (Gerilă, Setilă, Ochilă, Fugilă etc.), de vietăţile (albine, furnici, peşti, păsări, pui de vulpe, de lup, de urs) tratate de el cu blândeţe şi omenie. El este adesea însoţit şi sfătuit de calul său năzdrăvan care îl poartă în zbor „ca vântul şi ca gândul", dintr-o împărăţie în alta, de pe un tărâm pe altul. Adesea eroul este trădat chiar de fraţii săi, este prigonit de falsul erou (ţigan, vizitiu, bucătar), dar împreună cu ajutoarele sale, reuşeşte să învingă toate piedicile, să elibereze fetele de împărat, să readucă Soarele şi Luna pe cer, să-i pedepsească pe duşmani, fiind în cele din urmă recompensat cum se cuvine. Finalul basmului este de regulă optimist, aducând eroului fericirea: el se căsătoreşte cu fata cea mai frumoasă, este înscăunat împărat, dobândeşte mari bogăţii. După cum se vede, lumea pe care o înfăţişează basmul este o lume deosebită, care iese din limitele realului: animale vorbitoare, metamorfoze spectaculoase, viteze ameţitoare, lumi subpământene, palate care la o pocnitură de bici se transformă în nuci sau mere de aur, argint sau aramă etc. După G. Călinescu, „basmul este o operă de creaţie literară cu o geneză specială, o oglindire în orice caz a vieţii în moduri fabuloase". În ciuda numeroaselor elemente care ţin de fantastic, de fabulos, de supranatural, basmului nu-i lipsesc notele realiste şi sociale: sărăcia unora dintre personaje, dragostea fraternă sau maternă, omenia eroului etc. În fond, basmul propune un model uman ideal, eroul întruchipând trăsăturile fizice şi morale cele mai preţuite de popor: frumuseţe, vitejie, generozitate.

Înrudită cu basmul prin epicitate, *balada* este o naraţiune versificată în care se povestesc faptele de vitejie ale unor personaje emblematice pentru spiritualitatea românească. Cel mai aproape de eroul din basme stă Toma Alimoş, dar asemănători cu el sunt şi Iovan Iorgovan, Doicin bolnavul, Badiul, Corbea, Miu haiducul, Radu lu' Anghel, Pintea şi mulţi alţii. Adversarii lor pot fi fiinţe supranaturale, ca în basme (zmei, balauri, şerpi), sau fiinţe umane supradimensionate (arapul buzat) sau reprezentanţi ai claselor suprapuse (domnitor, boieri, potera). Eroii baladelor luptă singuri sau ajutaţi de tovarăşi, de ceata de haiduci. Calul, tovarăş

Scanned with OKEN Scanner

nedespărţit, îl ajută pe Corbea să iasă din captivitate şi îl poartă pe Toma Alimoş în urmărirea perfidului Manea, ducându-i la îndeplinire, după săvârşirea sa din viaţă, ultimele dorinţe.

Un alt personaj plin de semnificaţie propune balada *Meşterul Manole*. Protagonistul nu mai este, de data aceasta, un luptător, ci un creator, dar *eroismul* său nu este mai puţin emoţionant decât al altor eroi ai cântecului bătrânesc.

Manole nu ezită să-şi sacrifice, în numele idealului său de artist, soţia credincioasă, copilul abia născut şi, în final, să se jertfească pe sine însuşi. Lupta e aici mai mult o luptă interioară, între sentimentul meşterului, între dragostea lui faţă de soţie şi copil, pe de o parte, şi dorinţa de a-şi desăvârşi creaţia, pe de altă parte. În sfârşit, între eroii baladelor româneşti se distinge efigia luminoasă a ciobanului mioritic. Nici el nu înfruntă cruzimea, perfidia sau pofta de mărire a adversarilor din baladele eroice, nici egoismul domnului feudal, ca meşterul Manole, ci el se confruntă cu ameninţarea morţii, cu iminenţa sau cu posibilitatea de a fi ucis. Prevenit de mioara năzdrăvană că tovarăşii lui au hotărât să-l omoare, tânărul cioban se gândeşte, în primul rând la destinul său, în eventualitatea morţii. El se îngrijeşte ca, în cazul că va fi omorât, cei rămaşi (oaia năzdrăvană, în primul rând) să-i facă toate cele de cuviinţă în astfel de cazuri, inclusiv nunta la care tânărul cioban nu ajunsese încă. Moartea lui apare, astfel, în testamentul pe care îl lasă mioriţei, ca o nuntă cosmică, în mijlocul naturii protectoare, sub forma acelei prea frumoase alegorii. Emoţionantă este, de asemenea, dragostea lui pentru măicuţa bătrână, căreia ar vrea să i se ascundă adevărul morţii, spunându-i-se aceeaşi poveste a căsătoriei sale cu „o fată de crai". Frumuseţea fără de seamăn a *„Mioriţei* eterne" îl făcea pe marele scriitor M. Sadoveanu să scrie: „În toată structura ei, această baladă este aşa de artistică, plină de o simţire aşa de înaltă pentru natura eternă, încât eu o socotesc drept cea mai nobilă manifestare poetică a neamului nostru".

Prin lirismul său, *Mioriţa* are atingere cu bocetele şi cu cântecele ceremoniale de înmormântare, precum şi cu cântecele lirice propriu-zise. De o varietate extraodinară, universul *liricii populare* acoperă toate sferele vieţii individuale şi colective, prin cântec oamenii dând glas sentimentelor de dragoste şi de ură, de bucurie şi tristeţe, de nădejde şi de jale. Anumite ocupaţii

Scanned with OKEN Scanner

(agricultura, păstoritul), anumite evenimente (cătănia, războiul), anumite stări sociale (haiducia, răscoalele) au generat cântece speciale, multe dintre ele având pentru noi astăzi valoarea unor adevărate documente. Ce importanţă au avut cântecele în viaţa oamenilor se vede chiar din aşa–numitele cântece „despre cântec“: „Doină, doină, cântic dulce/ Când te–aud nu m–aş mai duce! / / Doină, doină, viers cu foc / / Când răsuni eu stau în loc!“; „Cine–a zis dainu, daina / / Arsă i–a fost inima“ etc.

Deşi în popor producţiile lirice de acest tip sunt cunoscute mai mult sub numele de „cântec“ sau „cântare“, în colecţii şi manuale şcolare se foloseşte adesea termenul „doină“, care a devenit sinonim cu „cântec“. Dar nu toate cântecele (lirice) sunt, cel puţin din punct de vedere muzical, doine. Mai mult, acelaşi text poetic se poate cânta în unele zone pe o melodie de doină, în altele pe o melodie de cântec propriu–zis, uneori chiar pe o melodie de joc.

Ca texte *literare*, cântecele lirice au dezvoltat imagini poetice de o mare frumuseţe, între care metaforele pentru *dor* ocupă un loc principal. Dorul este provocat de dragoste, de despărţire, de singurătate, de înstrăinare etc. Omul îşi găseşte alinarea în mijlocul naturii protectoare, în codru, la izvor, pe câmp, în grădină. Sentimentul naturii îl degajă cu o egală vigoare, cântecele de ciobănie şi cântecele de haiducie. „Primăvara, mama noastră“ este aşteptată cu nerăbdare de plugar şi de păstor, ca şi de haiduc. Nostalgia după locurile natale, după sat, după grădinile cu flori, după fetele din şezători domină cântecele de înstrăinare zămislite de cei plecaţi în străini, fie prin căsătoria în alte sate, fie prin plecarea la lucru prin oraş, fie, mai ales, prin luarea la oaste, în cătănie, cu precădere în Transilvania. Cântecul liric se află, cum se vede, într–o relaţie directă cu realitatea imediată, cu stările de suflet generate de evenimentele şi întâmplările vieţii zilnice. El se înnoieşte o dată cu oamenii care îl creează şi îl perpetuează.

În sfârşit, un loc aparte în literatura noastră orală îl ocupă aşa–numitele „specii scurte“ sau „genul aforistic şi enigmatic“ – *proverbele şi ghicitorile*. În proverbe, creatorii populari concentrează, într–o formulă lapidară, scurtă, adesea metaforică, o expresie de viaţă, o cugetare cu valoare generalizatoare, din care se degajă o învăţătură: „Buturuga mică răstoarnă carul mare“; „Cine se scoală de dimineaţă departe ajunge“; „Corb la corb nu–şi scoate ochii“; „Meseria e brăţară de aur“; „Nu iese fum

fără foc" etc. Asemenea *sentinţe* pot fi aplicate în varii împrejurări de viaţă, fie pentru a sintetiza situaţia respectivă, fie pentru a comenta, fie pentru a–i da mai multă culoare, expresivitate. La rândul lor, *ghicitorile* încifrează în metaforă obiecte, fiinţe, fenomene ale naturii, stări sufleteşti etc., propunând ascultătorilor un joc de inteligenţă: descoperirea sensului care se află în spatele unor matafore precum „Cureluşă unsă sub pământ ascunsă" (Şarpele), „Şerveţel vărgat peste mare aruncat" (Curcubeul), „Căciula fârtatului în mijlocul satului" (Soarele), pentru a ne limita doar la câteva exemple simple. Ineditul combinaţiilor, asocierilor sporesc dificultatea ghicitului, dar dau o satisfacţie şi mai mare celor care izbutesc să pătrundă sensul acestei poezii pe cât de simplă, pe atât de dificilă.

Scriitorii noştri au descoperit de la început acest „izvor pururea reîntineritor" (M. Eminescu) care este literatura populară şi au recurs adesea la undele lui cristaline pentru a–şi împrospăta propria creaţie, pentru a o înnoi şi a o invigora. Ce ar fi fost, astfel, poveştile lui Creangă fără basmul popular, *Luceafărul* lui Eminescu fără *Fata în grădina de aur*, *Nunta Zamfirei* şi *Moartea lui Fulger* de G. Coşbuc fără obiceiurile populare de la nuntă şi înmormântare? Toţi marii noştri scriitori au găsit în folclor un filon nepreţuit pentru îmbogăţirea şi înnoirea propriilor lor creaţii, de la cronicari la Alecsandri şi Negruzzi, de la aceştia la Eminescu, Creangă şi Coşbuc, şi mai departe, la Arghezi şi Blaga, la Sadoveanu şi Rebreanu, până la cei mai reprezentativi poeţi şi prozatori contemporani. Literatura română nu ar fi atins piscurile pe care a ajuns dacă nu ar fi avut ca punct de plecare, ca model original, ca sursă inepuizabilă de inspiraţie creaţia de veacuri a neştiuţilor făuritori de frumos de pe această „gură de rai" care este pământul românesc. (N. C.)

MIORIŢA

Ca orice capodoperă – şi *Mioriţa* este, neîndoielnic, o capodoperă a literaturii române – celebra baladă a suscitat şi suscită numeroase întrebări cărora, de–a lungul timpului, au

încercat să le dea răspuns scriitori şi savanţi, folclorişti, istorici, filosofi etc.

Unele dintre aceste enigme aparent de nedescifrat, cum ar fi, de exemplu, cele privitoare la creatorul dintâi al *Mioriţei*, la locul şi la timpul de început al zămislirii acesteia, îşi află dezlegarea în chiar natura folclorică a textului în discuţie. Fiind o *creaţie populară*, transmisă, deci, pe cale *orală*, din generaţie în generaţie, creatorul ei este un *anonim* genial (de fapt ea este creaţia a nenumăraţi anonimi, izvoditori ai *variantelor* cunoscute pe întreg teritoriul locuit de români); timpul genezei sale se pierde, pe drept cuvânt, în afundul istoriei poporului român, iar despre un loc anume (provincie, ţinut, zonă, sat) unde cântecul mioarei ar fi fost zis întâi nu se pot face decât presupuneri.

Ştim, însă, cu certitudine, că balada *Mioriţa* a fost auzită şi culeasă de Alecu Russo, la Soveja, în Vrancea, şi a fost publicată de Vasile Alecsandri, mai întâi, în 1850, în ziarul *Bucovina* şi apoi în cea dintâi colecţie de poezii populare tipărită la noi, sub titlul *Balade (cântece bătrâneşti) adunate şi îndreptate de V. Alecsandri* (partea I, 1852), fiind reprodusă ulterior în *Poezii populare ale românilor* (1866).

Ştim, de asemenea, că de atunci şi până azi s–au cules şi publicat peste 1000 de variante, din toate provinciile româneşti, fie sub formă de *colind* (mai ales în Transilvania), fie sub formă de *baladă (cântec epico–liric)* (mai ales în Muntenia şi Moldova).

Ştim, în sfârşit, că *Mioriţa–baladă*, aşa cum se înfăţişează ea în varianta Alecsandri, cea mai cunoscută şi mai şlefuită artistic dintre toate, prezintă, cu mijloacele cele mai simple, într–o formă cristalină, o întreagă filosofie a vieţii şi a morţii, a eternelor întrebări legate de sensul existenţei omului în lume.

În structura compoziţională a baladei se pot distinge patru motive sau teme fundamentale, aflate într–o relaţie logică, decurgând unul din altul şi completându–se reciproc într–un întreg perfect articulat, într–o construcţie epico–lirică desăvârşită.

Cadrul epic iniţial plasează *personajele* (pe cei trei ciobani) în *spaţiul* „indefinit ondulat" al plaiului românesc, într–o atmosferă de calm şi seninătate specifică începutului („Pe–un picior de plai / Pe o gură de rai"), în *timpul* toamnei, când turmele coboară „la vale" pentru iernat. În aceste coordonate spaţio–temporale doi dintre ciobani pun la cale omorârea celui

Scanned with OKEN Scanner

de-al treilea, hotărâre de omor determinată aici de considerente economice, baciul moldovean fiind „mai ortoman", mai avut în turme de oi, „cai învăţaţi" şi „câini mai bărbaţi".

Al doilea motiv constitutiv al cântecului are în centrul său *mioara năzdrăvană*, animalul oracular care, prin comportamentul său neobişnuit, atrage atenţia stăpânului, căruia îi dezvăluie complotul pus la cale de tovarăşii acestuia şi îi sugerează măsurile normale pe care el ar trebui să le ia în astfel de împrejurări, pentru a se proteja: „Stăpâne, stăpâne, / Îţi cheamă şi-un câne, / Cel mai bărbătesc / Şi cel mai frăţesc".

Desfăşurarea de până acum a poemului are un pronunţat caracter *epic*; accentul cade pe fapte, pe întâmplări, pe conflictul dintre cei trei ciobani şi pe încercarea oii năzdrăvane, personaj puternic individualizat în baladă, de a-şi avertiza şi proteja stăpânul. Dar tocmai în acest punct al poemului, creatorul popular converteşte totul într-un emoţionat monolog *liric* prin care ciobănaşul îşi exprimă ultimele dorinţe înaintea morţii (presupuse numai), formulându-şi astfel *testamentul*.

Nelipsit din toate variantele *Mioriţei*, partea centrală a poemei (fie ea colind sau baladă), *testamentul* concentrează sensurile majore ale acesteia. Cele două secvenţe constitutive ale testamentului dezvăluie grija tânărului cioban pentru destinul său postum, în cazul că ar fi fost ucis. Ultimele sale dorinţe, transmise mioarei năzdrăvane, au în vedere împlinirea de către cei rămaşi a tuturor celor îndătinate la moartea cuiva, împlinirea, deci, a ceremonialului funebru, în condiţiile speciale ale morţii departe de casă, de sat, de ai săi. Poate să pară ciudat faptul că ciobănaşul cere, chiar prezumtivilor lui asasini să împlinească datina, dar astfel el îşi dovedeşte, o dată mai mult, superioritatea faţă de aceştia, pe care continuă să-i considere oameni, capabili să se conformeze prescripţiilor morale ale societăţii tradiţionale. *Locul şi obiectele îngropării* dezvăluie o altă trăsătură a ciobanului mioritic, anume ataşamentul, dragostea faţă de profesia sa, de stână, de oi, cu care urmează să comunice postum, prin instrumentele muzicale tipice păstoriei – fluierul, sau cavalul. În imaginatul ritual al înmormântării, rolul bocitoarelor va fi luat chiar de către oile dragi care îşi vor plânge stăpânul „cu lacrimi de sânge". Construit pe relaţia uman-natural, testamentul ciobanului conţine în a doua sa parte *alegoria moarte-nuntă*;

Scanned with OKEN Scanner

prezentarea morţii ca un ceremonial nupţial fiind motivată, în cântec, de dorinţa ciobanului de a ascunde oiţelor adevărul asupra morţii sale, de a le proteja astfel, la rândul său; ceea ce aruncă din nou o lumină favorabilă asupra frumuseţii sale morale.

Prezentarea înmormântării ca o nuntă a stârnit numeroase controverse, singura posibilitate de interpretare a acestei minunate alegorii fiind raportarea la realitatea ritual–ceremonială tradiţională, sătească, la obiceiul larg răspândit al desfăşurării ceremonialului funebru sub forma unei nunţi, în cazul morţilor tineri, necăsătoriţi. Socotită a fi un moment esenţial în realizarea integrală a destinului omului pe pământ, căsătoria reprezenta o etapă obligatorie, o trecere necesară pentru orice individ. Neparcurgerea acestei etape însemna, de fapt, neîmplinirea omului şi afecta însuşi procesul celeilalte treceri, de după moarte, în lumea de dincolo. Singur, fără rude apropiate (deşi, în unele variante–colind, ciobanii sunt „veri primari", ceea ce schimbă, oarecum, datele problemei, în raport cu balada, conducând către alte interpretări posibile) şi fără prieteni devotaţi, ciobanul mioritic imaginează singura soluţie posibilă, într–o astfel de împrejurare, pentru împlinirea datinei: *nunta cosmică*. Personajele nelipsite din ceremonialul nupţial (mireasa, nunii, preoţii, lăutarii, nuntaşii) şi obiectele ceremoniale fireşti la un asemenea eveniment (cununa, lumânările) sunt substituite, înlocuite prin elemente ale cadrului natural pământesc (brazi, păltinaşi, munţi, păsări) şi ceresc (soarele, luna, stelele). În această proiecţie cosmică a actului ceremonial este integrată o veche credinţă, după care la moartea unui om, din cer cade o stea („Că la nunta mea / A căzut o stea"), ceea ce face legătura între cele două momente (căsătorie – moarte) contopite în superba alegorie.

Ultimul episod aduce în scenă pe *măicuţa bătrână care îşi caută fiul*, combinând două locuri comune, două motive de largă circulaţie în epica versificată – „maica bătrână" şi „portretul tânărului" –, la care se adaugă, cu unele modificări de nuanţă, ultima parte a testamentului. Dacă portretul mamei este conturat din numai un epitet („Bătrână"), adăugat diminutivului „măicuţă", care sporeşte doza de afectivitate a fiului, portretul tânărului cioban este realizat printr–un cumul de epitete–metaforă care conturează un model de frumuseţe bărbătească, o imagine–simbol a tinereţii, a gingăşiei – la care contribuie, din nou, substantivele

diminutivate („feţişoara", „mustăcioara", „perişorul", „ochişorii") şi a purităţii, a nevinovăţiei („tras printr-un inel"). Reluând testamentul şi alegoria morţii ca nuntă, într-un gest de o infinită delicateţe, ciobanul mioritic cere oiţei să ascundă mamei semnele care i-ar fi vorbit prea direct despre moartea sa: „Iar la cea măicuţă / Să nu-i spui drăguţă, / Că la nunta mea / A căzut o stea".

Astfel „rezumată", balada pare să nu ridice prea mari probleme de interpretare, deşi în spatele „poveştii" (câtă este) se ascund sensuri profunde, greu de descifrat. Iar la acestea nu se poate ajunge decât privind *Mioriţa* ca întreg, nu numai în sensul considerării variantei la care ne-am referit ca o construcţie perfect închegată, ale cărei părţi se îmbină într-un tot armonios, echilibrat, indestructibil, ci şi în sensul considerării tuturor variantelor ca un text unic, ca un cristal cu o mie de feţe, operaţie care rămâne, în continuare, pe seama specialiştilor, din diferite domenii.

Păstrându-ne în limitele a ceea ce ştim cu certitudine, trebuie să menţionăm că cele patru motive constitutive analizate mai înainte, şi chiar părţi ale acestora, există independent în diferite categorii folclorice, în colinde, basme, legende, cântece lirice şi în alte balade ca, de exemplu, în *Toma Alimoş*, în care apar atât animalul vorbitor (calul) cât şi testamentul. Dar luate izolat, fiecare dintre aceste motive poartă un înţeles particular, limitat. Numai asamblate în întregul care este *Mioriţa* ele se împlinesc şi converg către un înţeles superior, înalt filosofic.

Aflat în centrul cântecului, *testamentul* ciobanului conţine răspunsul posibil la întrebarea esenţială pe care şi-au pus-o oamenii de oriunde şi dintotdeauna privind misterul vieţii şi al morţii. Ceea ce îl preocupă cu precădere pe tânărul cioban, în eventualitatea morţii – căci în *Mioriţa* crima este doar plănuită, nu şi înfăptuită, moartea este, deci, ipotetică *(„Şi de-o fi să mor...")* este destinul său postum. În singurătatea muntelui, gândul lui se îndreaptă către cei dragi (oile, mama) şi către împlinirea rânduielilor tradiţionale pentru împlinirea sa ca om, netrecut încă de pragul obligatoriu al căsătoriei. De aici, accentul pus pe alegoria morţii (înmormântării) ca nuntă, sâmburele misterios în jurul căruia se construieşte şi gravitează întregul poem.

Scanned with OKEN Scanner

Ar fi o eroare să considerăm *Mioriţa* ca „istorisirea" unei crime pentru jaf în mediul pastoral (filon pe care îl va dezvolta, cu mijloacele epicului, Mihail Sadoveanu, în romanul *Baltagul*), după cum tot atât de greşit ar fi să socotim reacţia tânărului cioban la vestirea posibilei morţi ca o dovadă de pasivitate, de resemnare, de fatalism. Fără să fie un luptător cu paloşul sau cu bâta, tânărul cioban este un personaj activ şi lucid, care priveşte posibilul sfârşit fără spaime, căutând soluţia salvării sale ca om întreg, ceea ce îl ridică mult deasupra adversarilor săi şi îi conferă statutul de erou emblematic pentru întreaga spiritualitate românească. Între Poet care, în *Mai 'am un singur dor* (aici cu înţelesul de „dorinţă"), ar vrea să fie lăsat să moară „în liniştea serii", „la marginea mării" şi Ciobănaşul care cere să fie îngropat „în strunga de oi", „în dosul stânii" diferenţa e numai de loc; intensitatea sentimentului şi frumuseţea zicerii sunt egale. (N. C.)

Mihai Eminescu: MAI AM UN SINGUR DOR

Sentimentul profund uman pe care îl transmite, simplitatea rostirii poetice, muzicalitatea versurilor au făcut ca *Mai am un singur dor* să se situeze printre cele mai populare, mai cunoscute, mai apreciate poezii ale lui Eminescu, alături, probabil, de *Revedere, Pe lângă plopii fără soţ..., Şi dacă..., La steaua* şi, desigur, *Luceafărul*. Ceea ce nu înseamnă că, citite, recitate, chiar cântate, asemenea poezii, intrate definitiv în conştiinţa generaţiilor de iubitori ai universului poetic eminescian, sunt şi înţelese cum se cuvine.

„Elegia testamentară" *Mai am un singur dor* cunoaşte un număr impresionant de peste patruzeci de variante (forme poetice diverse elaborate în procesul de definitivare a versiunii finale, desăvârşite) din care patru au fost publicate, în timpul vieţii poetului, în ediţia Maiorescu din 1883. Eminescu a lucrat cu migala lui binecunoscută mai mult de cinci ani la perfecţionarea acestei poezii, căutând, cum spunea el însuşi în poezia *Criticilor*

Scanned with OKEN Scanner

mei, „cuvântul ce exprimă adevărul", conştient că o creaţie poetică de calitate nu se realizează „Înşirând cuvinte goale / Ce din coadă au să sune", mai ales atunci „când inima-ţi frământă / Doruri vii şi patimi multe".

Este de observat că versul de început al celor patru variante publicate, care dă şi titlul poeziei pe care o comentăm, cuprinde, direct sau metaforic, în trei cazuri, ideea de *moarte*: „De-oi *adormi* curând", „Nu voi *mormânt* bogat", „Iar când *voi fi pământ*", în timp ce în varianta de bază (*Mai am un singur dor*) accentul se mută pe ideea de dorinţă unică, singulară, de durere, de aspiraţie, de speranţă – sensuri conţinute toate în cuvântul *dor*.

O bună parte din imaginarul eminescian, din universul poeziei „poetului nepereche" este concentrată în versurile acestui poem. *Seara*, *moartea*, *marea*, *somnul*, *codrul* apar chiar în prima strofă, grupându-se în două serii: *seară–moarte–somn*, pe de o parte, *mare–codru*–(întinsele)*ape*–(tinere)*ramuri*, pe de altă parte. Aceeaşi distribuţie lexico-semantică se poate constata şi în strofa următoare: extincţia, sfârşitul, moartea în *plângă–toamna*–(frunzişul)*veşted* plus, mai departe, „*Al serii rece vânt*" şi natura veşnică ocrotitoare, protectoare în *izvoare–luna–brad–tei*. Între aceşti doi poli se consumă întreaga tensiune lirică a poemului.

Poetul marilor viziuni cosmogonice, imaginând începutul universului, dar şi sfârşitul acestuia, stingerea, moartea lumilor create în timpuri imemoriale, Eminescu tratează aici tema morţii din perspectiva individului, a omului „pribeag", rătăcitor, efemer pe acest pământ. Se vede aici oboseala unei experienţe zbuciumate, pentru care sfârşitul, moartea ar însemna o alinare, regăsirea *liniştii* de mult pierdute. De aceea, chiar fastul înmormântării („flamuri", „sicriu bogat") i se pare de prisos, ca şi expresia omenească a durerii exprimate prin bocet („Şi nime-n urma mea / Nu-mi plângă la creştet").

Când G. Ibrăileanu considera că „*Mai am un singur dor* este *Mioriţa* lui Eminescu" avea în vedere, desigur, faptul că, aflaţi într-o situaţie existenţială similară, în faţa morţii dorite sau a morţii posibile, poetul şi ciobanul mioritic lasă prin testament, „cu limbă de moarte" cum se spune, ca locul lor de îngropăciune să fie în mijlocul naturii, în sânul naturii-mamă. Aceasta, elemente ale ei, preiau funcţiile personajelor şi obiectelor

Scanned with OKEN Scanner

specifice ceremonialului funebru: bocitoarele sunt înlocuite de toamnă, rugată „glas să dea/ Frunzişului veşted"; lumânările, făcliile sunt substituite de astrul nopţii: „Alunece luna / Prin vârfuri lungi de brad"; clopotul rămâne pe seama vântului: „Pătrunză talanga / Al serii rece vânt"; rostul ţărânii, al pământului care acoperă sicriul este luat de „teiul sfânt", rugat să-şi „scuture creanga". În fine, moartea înseamnă o regresiune în timp, o întoarcere la începuturi sau în vremile pline de bucurii, de satisfacţii: „M-or troieni cu drag / Aduceri aminte" şi o contopire, o regăsire şi o împăcare cu natura cosmică: „Luceferi... / Fiindu-mi prieteni / O să-mi zâmbească iar".

Pământul şi apa se întâlnesc într-un acord final, grav, profund, neliniştit, căci doritul „somn lin" de la „marginea mării" înconjurat de „liniştea serii" va fi tulburat de „al mării aspru cânt" care „geme de patimi". Reântors în ţărână, omul se regăseşte pe sine într-o tristă solitudine: „Ci eu voi fi pământ / În singurătate-mi".

Acelaşi G. Ibrăileanu considera *Mai am un singur dor* „cea mai duioasă, mai răscolitoare elegie din toată lirica noastră cultă". Deşi pe parcursul ei apar orizonturile luminoase ale împăcării omului cu natura – „liniştea serii", „întinsele ape", „cer senin", „tinere ramuri", „teiul sfânt", „luceferi... prieteni" în sensul unei armonii universale care alungă temerile, neliniştile, spaimele, tonalitatea generală a poeziei este gravă, apăsătoare, de o covârşitoare tristeţe, elementele aceleiaşi naturi („frunzişul veşted", „al serii rece vânt", „al mării aspru vânt") contrabalansând puternic aspiraţia spre linişte şi seninătate a poetului. (N. C.)

Alexandru Vlahuţă: ŢARA. POPORUL

Ţara. Poporul de Alexandru Vlahuţă face parte din *România pitorească*, despre care Dumitru Micu scrie că este „un atlas geografic comentat, traversat de o caldă iubire de ţară." Textul este un reportaj literar, cu scăderile şi virtuţile genului. Vlahuţă

selectează metodic, în dorința de a oferi o imagine completă a universului național – repere istorice, peisaje, elemente de civilizație și cultură. Fragmentul se prezintă azi mai ales ca o lecție de patriotism. Didacticismul expunerii nu întunecă însă calitățile unei descrieri nuanțate și evocatoare.

Textul debutează cu afirmarea orgolioasă a originii nobile a poporului român, coborâtor din „legionarii biruitori" și din „uriașii învinși". Partea finală a primei secvențe sintetizează în fraze limpezi și insistente esența istoriei noastre milenare: rezistența la *vijeliile* vremurilor, ilustrată poetic prin comparația: „Ca trestia ne-am îndoit sub vânt – dar nu ne-am rupt".

Ideea jertfei se conturează în pasajul următor; a jertfei pentru un tărâm dăruit cu „frumuseți și bogății", înnobilat prin „fapte mărețe și înălțătoare". Scriitorul citează în acest sens cuvintele lui Ștefan, devenit simbol al gloriei străbune.

În secvența a doua, interesul scriitorului se deplasează din planul istoric în cel geografic. În aceeași manieră de sinteză poetică, Alexandru Vlahuță descrie un perimetru geografic reprezentativ pentru varietatea și splendoarea peisajului românesc. Stăruind asupra apelor, autorul descoperă panorama feerică a fertilității: „râuri frumoase, dătătoare de viață, și nenumărate pâraie se despletesc, în cărări de argint". Câmpia Ialomiței aduce ținutului un farmec straniu. Triplul epitet „tăcută, netedă, uscată" ca și metafora „vast ostrov însetat", nuanțând culoarea stilistică, introduc o notă de mister geologic. Bărăganul e un „deșert larg" ce „visează" ape. Farmecul lanurilor și bălăriilor, deasupra cărora, în „undele aerului" se zămislesc din visul pământului însetat năluciri („apa morților") este de natură să sustragă o zonă aridă unei simple condiționări geografice, învăluind-o într-un fel de fantastic, parcă un spirit al locurilor ar însufleți-o.

Ca orice reporter, Vlahuță e captivat de dinamica peisajului și de actualitate. Sensibil la ideea progresului, el îl percepe în drumuri și cetăți moderne („orașele-nfloritoare"), în industrie. Fraza se încarcă de substantive ilustrative ale evoluției rapide: „șosele netede, pietruite și linii ferate, înșirând pe firele lor orașe-nfloritoare și sutele de fabrici, ce scot la lumină bogățiile țării". Evoluția spirituală e măsurată de creșterea capitalei, căreia entuziasmul reportericesc îi alătură, spre o lămuritoare

Scanned with OKEN Scanner

comparare, „fotografia“ cea mai veche: locul unde–şi păştea turmele Bucur. Efectul de contrast între turma de oi şi „altarele luminii“ susţine ideea de progres prin învăţământ şi cultură. *Centrul* capitalei este în chip simbolic Universitatea – „palat“, avându–şi începutul în „sărăcăcioasele chilii“ ale luminătorului Lazăr. *Poetul*, *Eroul* şi *Apostolul*, ale căror statui veghează suişul neamului, sunt „Eliade, Mihai Viteazul şi Gheorghe Lazăr“, straja plămădirii civilizaţiei româneşti.

Partea a doua a textului justifică cel de–al doilea termen din titlu: *Poporul* – „cea mai aleasă şi mai mândră–ntre podoabele ţării“. Portretul acestuia se constituie din cuvintele simple şi esenţiale: „suflet larg, nespus de duios“, „marea lui putere de muncă, de luptă şi de răbdare“, „mintea lui trează“, „inima lui caldă“, „pururea tânăr“, „pururea mândru“, desemnând suma virtuţilor omeneşti. Exclamaţia retorică ce încheie acest portret („Unde–ar fi ajuns el astăzi, dac–ar fi fost lăsat în pace!...“ e mereu actuală şi închide în ea zbuciumul multor conştiinţe româneşti. Demnitatea în suferinţă şi statornicia, toate darurile sale cereşti au făcut din popor ziditorul întregii naţiuni. E vorba de oameni simpli, de ţărani. O concepţie identică a dictat versuri de sfioasă închinare în faţa ţăranilor, din partea unor mari artişti, ca Octavian Goga sau Tudor Arghezi.

Dubla metaforă din Jules Michelet pune în valoare ideea suferinţei necurmate, care a şlefuit ca pe o piatră rară sufletul românesc.

Epitetul „divină“ referitor la blândeţea chipului de ţăran exprimă puterea de înălţare sufletească prin suferinţă pe care o primesc cei aleşi, autorul introducând astfel următoarea verigă a textului: durerea s–a prefăcut la acest popor în frumuseţe. Din jalea seculară au izvorât cântecele, au crescut pajiştile creaţiei populare. Scriitorul nu le enumeră, ci alege, în spiritul evocării sale sentimentale, numai cântecul de leagăn şi bocetul, poezia şoptită la cele două capete ale firului vieţii pe pământ: naşterea şi moartea.

Ultimele rânduri din *Ţara. Poporul* sunt concluzive – un *quod erat demonstrandum* – al acestor pagini, un memento pentru fiii de azi ai patriei. Sentimentul mândriei naţionale consfinţeşte torentul afectiv precum flamura o victorie: „într–o ţară aşa de frumoasă, c–un trecut aşa de glorios, în mijlocul unui popor atât

Scanned with OKEN Scanner

de deştept, cum să nu fie o adevărată religie iubirea de patrie şi cum să nu-ţi ridici fruntea, ca falnicii strămoşi de odinioară, mândru că poţi spune: «Sunt român!»". (D. B.)

Alexandru Davila: VLAICU-VODĂ

Amplă construcţie dramatică, alcătuită, după toate regulile genului, din cinci acte, aducând în scenă un mare număr de personaje care se grupează şi se regrupează în cupluri sau în tabere, ostile sau prietene, drama *Vlaicu-Vodă* de Alexandru Davila reconstituie un moment tensionat din trecutul îndepărtat al Ţărilor Române, din perioada constituirii şi consolidării statelor feudale româneşti.

Scrisă şi reprezentată pe scenă în anul 1902, piesa lui Alexandru Davila se înscrie ca o reuşită a dramaturgiei istorice româneşti, venind în continuarea unor realizări valoroase precum *Răzvan şi Vidra* (1868) de B. P. Hasdeu şi *Despot-Vodă* (1879) de V. Alecsandri, cu care se înrudeşte prin *tema* tratată (*istoria naţională*) şi prin faptul că este scrisă *în versuri*..

Acţiunea se petrece, după cum precizează autorul, „pe la 1370, la Curtea de Argeş", opunând pe domnul de drept al Ţării Româneşti, Vlaicu, mamei sale vitrege, Doamna Clara. Femeie voluntară şi abilă, aceasta încearcă, prin intrigi şi uneltiri, să submineze autoritatea domnitorului, să impună catolicismul unui popor ortodox prin naştere, să aservească, astfel, ţara intereselor regelui maghiar. Procedând cu mult tact, disimulându-şi sentimentele şi ascunzându-şi intenţiile, sprijinindu-se pe o mână de oameni credincioşi şi legând alianţe cu domnii ortodocşi de la sud de Dunăre, Vlaicu-Vodă dejoacă planurile Doamnei Clara, recâştigă încrederea boierilor munteni, alungă pe solul unguresc din ţară, restituie autoritatea pământenilor atât în Valahia cât şi în Moldova.

Dar, fiind o *dramă*, o specie, deci, a genului dramatic, toată această „poveste" se realizează prin mijlocirea *dialogului*, personajele autoprezentându-se şi autodefinindu-se prin spusele

şi prin faptele lor. Piesa de teatru trăieşte prin *personajele* sale, autorul fiind adesea ascuns în replicile zise de acestea sau în indicaţiile scenice, care fac parte, şi ele, din text.

În dramă, ca şi în *tragedie* sau chiar în *comedie* (alte specii ale genului dramatic), acţiunea are un curs ascendent, atingând, la un moment dat, punctul culminant care lasă loc deznodământului. Actul al cincilea reprezintă această parte a operei literare pe care o analizăm şi ar fi un exerciţiu interesant să încercăm să reconstituim întreaga desfăşurare a dramei *Vlaicu-Vodă* din partea sa finală.

Dragomir, spătarul, cel care purta spada domnitorului şi avea comanda armatei, îl înştiinţează pe Vodă că solul (trimisul) maghiar Kaliany s-a predat şi că adversarii voievodului „duc la rândul lor povara / Lanţurilor făurite pentru noi de Doamna Clara". Arogant, baronul Kaliany face uz de imunităţile sale diplomatice, dar Vlaicu-Vodă transformă acest avantaj într-un dezavantaj, trimiţându-l să străbată singur ţara, până la hotare: „Singur vei pleca, căci singur eşti sub pavăza soliei". Domnitorul afirmă aici, încă o dată, ideea independenţei ţării: „Tu la Ludovic vei merge; îi vei spune craiului / Că n-a fost – şi nu e – vodă Vlad vasalul lui". E interesant de observat că Alexandru Davila pune în gura lui Vlaicu vorbele pe care Eminescu i le atribuie, într-o altă împrejurare, lui Mircea cel Bătrân, nimeni altul decât Mircea... cel tânăr, la data când se desfăşoară această piesă: „De-o vrea pace, pace fie; iar de-o vrea război, să-i spui..."

Scena a cincea aduce faţă în faţă pe cele două personaje centrale ale piesei – Vlaicu şi Doamna Clara, caractere puternice, dure, aprige: „Suntem două inimi crunte / Noi, şi-aceleaşi gânduri negre ni se zugrăvesc pe frunte". Urii imense, pe care Doamna Clara o dă acum pe faţă („te urăsc, da, te urăsc!"), Vlaicu îi opune dragostea lucidă de ţară: „Sfânt se face orice mijloc pentru-a ţării apărare", spune el într-un loc, şi mai departe: „Eu mă fac călău, de e vorba neamul a mi-l izbăvi!"

Al treilea cuplu de personaje apare acum în scenă, lui Vlaicu opunându-i-se Mircea care, iertat o dată de Vodă pentru încercarea de a-l ucide, nu suportă ideea că Anca, sora domnitorului, pe care Mircea o iubeşte cu disperare, va deveni, prin voinţa lui Vlaicu, soţia lui Simon Stareţ, craiul sârbesc. Orbit de patimă, Mircea vrea să-l omoare pe domn, dar Român Grue,

Scanned with OKEN Scanner

credinciosul acestuia, îl salvează cu preţul propriei sale vieţi. Jertfa lui Grue îi prilejuieşte lui Vlaicu-Vodă un lung *monolog* în care aduce un cald elogiu poporului, celor mulţi, „singurul statornic rezem ce-am avut în ţara mea", pe de o parte, şi pune în cumpănă măreţia iubirii de moşie, de ţară, de neam cu dragostea omenească a lui Mircea pentru Anca. Din declamaţia lui patetică rezultă un patriotism veritabil, compasiune pentru durerile ţării, lupta necurmată „pentru lege", „pentru nume", glorificarea celor mulţi şi neştiuţi care au apărat, cu preţul vieţii, aceste valori eterne (credinţa, renumele), „mucenicii noştri, muritori întru credinţă", „ucenicii biruinţei amânate-atâtea ori".

Iertându-l, încă o dată, pe Mircea şi făcându-şi-l om de încredere, în locul lui Grue, domnitorul dezvăluie încă o calitate – mărinimia, capacitatea de a ierta – care îl ridică cu o treaptă mai sus în ochii poporului, în faţa căruia reafirmă, cu tărie, crezul întregii sale politici: respectul tradiţiei, credinţa creştină ortodoxă, legătura dintre domn şi popor: „Drag norodul meu! / Ţine datina străbună şi credinţa-n Dumnezeu! / E nemernic cine-o uită! Datina e legătura / Sfântă dintre domn şi tine..."

S-ar putea ca patetismul, retorismul, discursivitatea unor astfel de lungi tirade, imperfecţiunile versului, naivitatea unor rezolvări dramatice să nu mai fie pe gustul cititorului tânăr de astăzi. Dar, „oricum ar fi, *Vlaicu-Vodă* rămâne realizarea cea mai fericită a formulei de teatru istoric şi naţional, pentru care două generaţii şi-au împreunat sforţările" (Al. Ciorănescu). (N. C.)

George Coşbuc: VARA

Coşbuc avea „simţul sublimului cosmic" şi „uneori i se întâmpla să-i surprindă măreţia direct", observă G. Călinescu, citând, pentru confirmare, prima strofă din poezia *Vara*.

Distingem în această poezie de maturitate artistică a poetului două părţi ce se constituie într-un adevărat imn adus naturii, frumuseţii ei plenare. Prima parte e un pastel, iar cea de a doua cuprinde elemente de meditaţie. Ceea ce le unifică este

sentimentul de optimism, de jubilaţie şi extaz în faţa desăvârşirii naturii.

În prima strofă se oferă privirii o perspectivă panoramică. Dominantă este imensitatea albastră a cerului: „sălbatică splendoare", „zări albastre", „imens senin", „văzduhul". Ceahlăul apare ca un reper al măreţiei peisajului. Metafora personificatoare „Vedeam Ceahlăul la apus, /... / Un uriaş cu fruntea–n soare" introduce nota de sublim, căci muntele, „Un uriaş", atinge cu fruntea însuşi soarele, creatorul splendorilor cosmice.

Trei elemente participă la realizarea priveliştii: vastitatea, lumina şi cântecul. Însăşi ideea de privelişte nemărginită implică luminozitatea, care permite ochiului să cuprindă claritatea depărtărilor: „Departe–n zări albastre dus". „Norul" nu face decât să accentueze, printr–un blând contrast, azurul imaculat, introducând totodată un abur de mister celest: „Şi ca o taină călătoare, / Un nor cu muntele vecin / Plutea–ntr–acest imens senin". Verbele la imperfectul indicativului se află pe primul loc în rostirea extatică, indicând preponderenţa elementului vizual: „priveam", „vedeam", „plutea". Imperfectul contribuie la crearea impresiei de contemplare neîntreruptă şi de stabilitate a universului contemplat. Culoarea dominantă este azurul strălucitor, iar fundalul sonor – cântecul paradisiac al păsărilor; totul părând o revărsare sonoră de albastru sclipitor.

Coborând spre pământ, privirea descoperă dimensiunea orizontală a peisajului. În strofa a doua, tabloul este dominat de mişcare. O umanitate, pe care am putea–o numi „solară", îl însufleţeşte. Feciori şi fete unduiesc în bătaia vântului, sub soare şi cu soarele în suflet. Se produce o fuziune între elementul uman şi cel natural, vegetal, evidentă în comparaţia: „Iar spicele jucau în vânt, / Ca–n horă dup–un vesel cânt / Copilele cu blonde plete, / Când saltă largul lor vestmânt. /"

Verbele sunt numeroase, transcriind mişcarea tumultuoasă şi graţioasă în acelaşi timp a întregii firi: „jucau", „saltă", „cântau", „juca" (repetat), „fugeau", „zburau". Jocul şi cântecul sunt expresia cea mai directă a bucuriei, a exuberanţei. Sentimentele par născute de însăşi lumina solară. Aurul ei domină priveliştea: galbenul spicelor coapte, blondele plete, sclipirile din ochi („Juca viaţa–n ochii lor"). Albul („Miei albi") şi cenuşiul suav („grauri suri") sunt, de asemenea, tonuri luminoase. Pentru a sugera

Scanned with OKEN Scanner

bucuria frenetică a întregului pământ, fiinţele apar în grupuri mari: feciori şi fete cântând „în cor", miei albi, grauri „în cete". Gingaşii miei, apropiaţi de linia pământului, sau plutitorii grauri, pe cerul fără pată, par a prinde în rama mişcării lor grupuri de tineri ale căror glasuri se unesc, în vreme ce vântul desăvârşeşte imaginea, unduind spicele şi pletele.

Pe drept cuvânt afirma G. Ibrăileanu că *Vara* este triumful soarelui în poezia lui Coşbuc şi în poezia românească. Soarele, sursa primordială a vieţii, înseamnă lumină şi căldură pe care le descoperim în peisajul coşbucian, atât de sintetic realizat. Lumina şi căldura apar nu numai în expresie propie, ci şi figurată în acest anotimp suveran al anului, când cerul este albastru, roadele se coc, sufletele se însenineză şi inimile se înfierbântă de bucuria de a trăi.

Ultima strofă pare o expresie directă a atitudinii contemplative a poetului. Ea începe cu o invocaţie adresată naturii însăşi: „Cât de frumoasă te-ai gătit, / Naturo, tu! Ca o virgină" În directă corelaţie cu umanitatea înfăţişată anterior, natura nu poate fi decât o splendidă *divinitate tânără*. Această strofă condensează la maximum lirismul întregului text. Personificarea se face prin însăşi exprimarea sentimentelor faţă de natură: „umblet *drag*", „chip *iubit!*". Atributele sale sunt: *tinereţea* şi *puritatea* desăvârşită (evidente în comparaţia „Ca o virgină"), *sacralitatea*, care stârneşte veneraţia poetului („suflarea ta divină"), *forţa creatoare*, dătătoare de viaţă. Ultima parte a strofei a treia conţine atitudinea poetului în faţa vieţii şi a morţii, exprimată nu în termeni teoretici, ci definind o stare sufletească. Moartea este înţeleasă, conform concepţiei tradiţionale a poporului român, ca o integrare în natură, văzută, în acest caz, ca o permanenţă a luminii solare. „Mormântul", ale cărui atribute convenţionale sunt frigul şi întunericul, devine, printr-o completă răsturnare a viziunii tragice despre moarte, un loc de căldură şi lumină. Ultimele versuri, care cuprind aceşti termeni, implică antinomia de mai sus şi reprezintă stindardul de biruinţă asupra morţii, înălţat de poetul adorator al Soarelui.

Nu apare în *Vara* – cum observa şi Ibrăileanu – o formulare explicită, în termeni filosofici, a concepţiei lui Coşbuc despre viaţă, ci o expunere implicită. Esenţa existenţei este de a putea comunica plenar cu marele univers, de a te simţi o parte a lui,

Scanned with OKEN Scanner

ceea ce duce la anularea neantului, a morţii. Viaţa însemnă pentru Coşbuc optimism, vitalitate şi mai ales puterea de a iubi frumuseţea firii până la contopirea cu ea. „Lacrimile" poetului sunt de bucurie, de recunoştinţă. *Vara* este o „Odă a bucuriei" închinată Naturii. (D. B.)

Gala Galaction: LA VULTURI!

Literatura lui Gala Galaction a fost influenţată de adeziunea la creştinism (o religie pentru el mai mult universală decât ortodoxă), convertire profundă, care l–a determinat să se facă preot, iar umanismul confesional şi moralismul structural al scriitorului au imprimat multor creaţii ale sale un caracter uşor demonstrativ, prin accentuarea mesajului. În scrierile inspirate de mişcările antiotomane stăruie o anumită exemplaritate a personajelor şi o simbolistică vizibilă, care nu prejudiciază însă esteticul, pentru că tema luptei pentru libertate le validează.

La Vulturi! s–a bucurat de bune comentarii. Încercăm să oferim câteva consideraţii suplimentare.

Acţiunea nuvelei poate fi datată exact: 1821, anul mişcării revoluţionare a lui Tudor Vladimirescu. Textul face trimiteri surprinzător de precise, deşi uneori discrete, la desfăşurarea evenimentelor istorice. În ianuarie, murind domnitorul Alexandru Şuţu, Tudor socoteşte că momentul e potrivit pentru a începe răscoala. Pe Dănilă, protagonist al nuvelei, „l–a ajuns într–o zi vestea că Alexandru Şuţu a murit, că Tudor Vladimirescu zguduie Oltenia şi că a împrăştiat pretutindeni o strigare". Dănilă trimite pe ginerele său, Păun Ozun, împreună cu zece tovarăşi să se alăture domnului Tudor „pe la sfârşitul lui ghenarie". În „strigare" (proclamaţie) „era vorba despre feluritele şi preaştiutele nedreptăţi îndurate de ţară, despre vlădicii şi boierii cei răi, despre grecii haini şi despre uşurarea birurilor apăsătoare". Într–adevăr, la început, mişcarea a avut un caracter mai mult social decât naţional. La 21 martie, Tudor intră cu fală în Bucureşti, apoi, împreună cu noul divan, trimitea sultanului „jalbă", prin care se

cerea încetarea domniilor fanariote. Moş Dănilă explică Agripinei: „Tudor şi Păun stau şi stăpânesc în Bucureşti. Boierii pământeni s–au dat cu Tudor (...) Această ştire era destul de veche şi Dănilă o spunea Agripinei, încă o dată, la începutul lui mai, supărat şi mâhnit în inimă–i că veştile cele mari pe care le aştepta nu mai veneau deloc. Muntele se învălui *o lună întreagă* (s. n.) în neguri şi în ploi putrede; potecile se prefăcură în şuvoaie, iar din satele de pe vale nu se mai auzi nimic". Retrăgându–se din Bucureşti la jumătatea lui mai, Tudor e trădat şi tăiat în bucăţi lângă Târgovişte, iar eteriştii înfrânţi definitiv la Drăgăşani. Acestea sunt evenimentele din luna „cu ploi putrede"; potopul care acoperă potecile devine simbol al catastrofei, al înecării speranţelor. Natura dă semn oamenilor izolaţi în creierii munţilor. Presimţirea lui Dănilă că „viteazul oltean" intrând în Bucureşti „pare că intrase într–un mormânt" se dovedeşte exactă. Când descoperă moartea nepotului, sfâşiat de vulturi, Dănilă contemplă cu vederea sa lăuntrică dezastrul, privind întâi spre Târgovişte, apoi spre Drăgăşani. Sosirea turcilor nu–i dezvăluise cu atâta forţă, precum moartea copilului, nenorocirea unui popor. Presimţirea năprasnică e confirmată de istorie, pe care Dănilă o *vede* de pe *culme*. Tudor fusese sfâşiat de duşmani, precum nevinovatul prunc de „vulturi".

Scena istoriei este îndepărtată şi nevăzută, dar evenimentele determină tragicile întâmplări ale oamenilor de sub culmile Scripetelui. Scriitorul preferă prezentării directe a eroismului românesc o reprezentare simbolică.

Este o formă de umanizare a evenimentelor unui neam, desfăcute de solemnitatea bătăliilor şi proiectate în cotidian. Istoria cea mare se reflectă în destinul unei familii, al unei femei, al unui bătrân, al unui copil. Lipsa de eroicitate convenţională se exprimă prin situarea bărbaţilor, a luptătorilor, în fundal şi prin dramatizarea unui episod ai cărui protagonişti sunt o mamă, copiii ei, bătrânul tată şi bunic. Singurul care moare în această derulare narativă e un prunc, o victimă absolută. Aceasta se leagă de felul în care au pierit conacele şi gospodăriile lui Dănilă, călcate de urgia năvălirilor străine, „precum *fierul plugului* trece prin inima *muşuroiului de furnici*" (s. n.). Victimizarea personajelor confruntate cu o forţă nimicitoare, disproporţionată, conferă întâmplărilor măreţia unei tragedii, în care acţionează

Scanned with OKEN Scanner

forţa destinului. Ca o ironie tragică apare şi moartea lui Păunaş, după ce deznădăjduita mamă ajunsese în pragul nebuniei pentru a-şi salva copiii; sfâşierea lui Păunaş, în ordinea imediată a faptelor, adică în afara determinărilor simbolice, este imprevizibilă şi întâmplătoare.

Forma de eroicitate aleasă de autor este aceea a rezistenţei şi în acest sens devine revelatoare biografia lui moş Dănilă şi episodul dramatic al suirii muntelui de către Agripina. Actul ei de extrem devotament matern, firesc oricărei mame, devine eroic prin situarea în circumstanţe limită. Dar eroismul matern ar fi funcţionat identic şi dacă ar fi fost determinat de o altă cauză decât invazia turcilor, de o calamitate naturală, de pildă. El este acelaşi în orice timp istoric. Faptele Agripinei capătă o largă valoare reprezentativă graţie artei scriitorului de a sublinia racordul la contextul istoric şi la antecedentele lui. Materia narativă este astfel organizată, încât toate sensurile posibile să se strângă într-un fascicol de semnificaţii, depăşind particularul, concretul întâmplării şi deznodământului ei, pentru a permite lectura unor mesaje privind valorile eterne ale poporului român. Să urmărim această tehnică a orientării spre simbol.

Nuvela are o extinsă parte expozitivă, pregătitoare, în cadrul căreia deosebim câteva secvenţe: spaţiul natural în care vieţuieşte comunitatea dintre culmile scripetelui, ca într-un *cuib de vulturi*, existenţa tradiţională a obştii păstoreşti, marcată în prezentul naraţiunii de implicarea ei în mişcarea lui Tudor şi biografia bătrânului staroste Dănilă, iniţiatorul acestei participări.

Primele două secvenţe sunt descriptive, iar a treia narativă. Se cuvine să observăm că unitatea tuturor planurilor nuvelei e dată de relaţia de rudenie. Dănilă, Păun Ozun, ginerele lui, Agripina, fiica lui, Păunaş, nepotul cel mai iubit al bătrânului; în final apare dintre ciobani fratele lui Păun Ozun, Dragomir. În luminile simbolice ale textului întreaga comunitate pare o singură familie, iar aceasta un întreg popor, unit prin legăturile de sânge ale suferinţei şi luptei.

Fixarea în prezentul narativ a obşteştii aşezări creează premisele intrigii (lipsesc bărbaţii) şi introduce vibraţii simbolice în subtext.

Decorul natural e alcătuit din *stânci*, un element de sugerare a stabilităţii şi a rezistenţei, a asprimii semeţe („tot oameni

hotărâţi şi aspri, neştiutori de dor şi de păreri de rău" sunt cei de la munte); o altă parte constitutivă este de esenţă dinamică – *apa* –, semn al mişcării, a cărei sinuozitate e permanent subliniată, simbol al zbuciumului unor existenţe aflate mereu sub capriciul vremurilor; în sfârşit, a treia componentă a spaţiului e imaterială – *lumina* –, în care îşi scaldă aripile vulturii. Lumina este şi simbol al luminozităţii unor fiinţe a căror viaţă reflectă valorile cele mai de sus ale existenţei umane (aşa cum se înţelege din metafora: „în această fântână dintre munţi, plină de chipul şi de aleanul soarelui"), dar şi un răstimp de vreme bună, de viaţă senină printre „ploi, trăznete şi şuvoaie". Culmile par „o cunună de securi", undele apei sunt „oţelite", „cuibul de vulturi" e *clădit* chiar de munte; aşezarea nu e un loc pentru oameni, ci pentru păsările văzduhului. Existenţa la o asemenea altitudine presupune caractere şi destine ieşite din comun. Metaforele şi comparaţiile, întreaga procedură stilistică descoperă intenţia autorului de a figura un spaţiu de o sălbăticie măreaţă şi strivitoare. Funcţia simbolică a naturii e ambivalentă; ea poate semnifica oţelirea, fortificarea unor caractere, dar şi regatul unor forţe mai puternice decât voinţa omenească.

Titlul absoarbe în precizarea spaţială exclamativă (*La Vulturi!*) sensul de umanitate înaltă suportând adversităţi pe măsură, o lume comparabilă cu grandoarea nobilă a vulturilor, dar şi confruntată cu despotismul sorţii (care ia chipul barbarei invazii străine), sugerat de aceleaşi imperiale zburătoare ale infinitului celest.

După o succintă descriere a îndeletnicirilor păstoreşti şi a plecării celor zece cu Păun Ozun spre oştirea pandurilor, este introdusă istoria lui Dănilă, cea de a treia secvenţă expozitivă, povestea unei vieţi exemplare, mult răzbită de suferinţă, care anticipează dramatismul din episodul Agripinei (există o permanentă corespondenţă între planuri). Întâmplările lui Dănilă sunt distribuite pe patru ecrane retrospective, încadrate unul în altul; trecutul îndepărtat, când Dănilă e silit a se ridica pe „deal" ca să vadă cum focul mistuie avutul său; următorul, în care bătrânul îşi întemeiază viaţa de cioban, al treilea, în care Dănilă trimite luptători în oastea lui Tudor, şi al patrulea, în care, îngrijorat el însuşi, încearcă să potolească temerile Agripinei. Acestor episoade le corespund treptele gramaticale ale trecutului

indicativ: mai mult ca perfectul, perfectul compus, imperfectul. Apropierea de *prezent* e mediată de intervenţia stilului direct.

Partea a doua a nuvelei cuprinde mişcarea epică propriu–zisă şi are ca personaj central pe Agripina, iar ca motive simbolice muntele şi apa Iablanicioarei. Îngrozită de strigătul care sparge tăcerea, pacea adâncă a amiezii însorite, Agripina îşi părăseşte îndeletnicirile domestice şi, fugind disperată, îşi târăşte copiii, cu eforturi inimaginabile, până în poiana din apropierea stânei tatălui ei; apoi merge să–i înştiinţeze pe ciobani şi se prăbuşeşte „ca o capră sfâşiată de lupi". Cei doi copii, Vlad şi Măriuca, izbutesc să parcurgă fără ajutorul mamei lor ultima parte a drumului, dar mezinul, ascuns de aceasta într–o căpiţă din poiană, va fi sfâşiat de vulturi. Sugestii anticipative există şi în acest episod. Copiii mai mari ai Agripinei se jucau lângă „şuvoiul Iablanicioarei", care, „după ce se învârtea şi *se zvârcolea* sus (...) cobora *frângându–se din piatră în piatră* şi *zdrobind* cu vuiet de fiecare piatră pare că nu apă, ci bulgări de zăpadă". Femeia vede „*gurile de secure* ale Scripetelui, *muşcând din cerul albastru*" şi aude „mugetul unui viţel *despărţit de maică–sa*" (s. n.). Propoziţiile principale, scurte, juxtapuse şi împletirea stilului indirect cu cel direct şi indirect liber sunt mijloacele de expresie mai importante prin care se realizează impresia de panică, de goană disperată, de istovire şi tenacitate. Pieptul Agripinei „smăcinat ca şi şuvoiul de alături" e comparaţia inaugurală a prezentării drumului femeii, pe marginea apei, mereu însoţind pe fugari cu „vuietul", „vâjâitul", „zgomotul şi pocniturile" ei, cu „spumele", cu „omătul ce fierbea la nodurile" ei. Abia la sfârşitul ascensiunii, „Iablanicioara de–abia se mai auzea". Se stabileşte uşor analogia între clocotul sufletesc al omului şi clocotul apei, între zvârcolirile lichide şi zbaterea istovitoare a fiinţei omeneşti. Pârâul de munte e ca un *cor al naturii* într–o *tragedie*, vuietul ei însoţeşte *actele* dramatice ale ascensiunii. Efecte *scenice* produce şi tăcerea. Liniştea iniţială e dărâmată de strigătul deznădăjduit şi de pocnetul pistoalelor, dar revine după calvarul urcării muntelui, în poiana cu stoguri de fân în care Agripina îl adăposteşte pe mezin, pentru ca „o linişte împărătească" să pregătească efectul de contrast al priveliştii „scutecelor însângerate". Liniştea exterioară, fundal contrastant al strigătelor tragice, e sporită în pragul deznodământului de

Scanned with OKEN Scanner

tăcerea fiinţei înspăimântate în care jalea va răsuna mai adânc („Gânduri – Gânduri – nori şi corbi").

Mişcarea ascensională a Agripinei este evident simbolică şi femeia o execută până la limita destrămării făpturii sale. Agripina acţionează, apoi gândeşte, apoi suferă animalic. Prin compararea cu „o viţă lovită între coarne", scriitorul trece de la analiza conştiinţei zbuciumate a eroinei la analiza naturii biologice a stărilor ei; ochii, gâtlejul, gândurile topite, creierii, sângele, pieptul, bătăile inimii, vinele picioarelor, sânul sunt elemente ale dispersării fiinţei. Fiziologia torturii provocate de sete şi de epuizare, marcate prin imagini figurate ale incandescenţei, e prezentată gradat, ca şi reacţiile anterioare acesteia. Percepţiile devin confuze, simţurile înregistrează deformat; universul nu mai apare separat, ci se identifică halucinant cu fiinţa extenuată. Metafora şi comparaţia devin hiperbolice şi înregistrează această contopire cu realitatea exterioară prin transfer din interior spre exterior („*copacii dimprejur* zvâcneau şi începeau să se facă roşii") şi invers („*în pieptul ei* ardea toată pădurea şi bătăile inimii erau bolovani încinşi, care săreau din loc în loc şi o izbeau în coaste").

Cele două personaje ilustrează tema în modalităţi diferite: prin acumulare de scene retrospective şi prin dublarea finalului, Dănilă; printr–un şir de episoade dinamice puternic dramatizate, Agripina. Drumul lui Dănilă este în timp, drumul Agripinei se desfăşoară în spaţiu, dar capătul ambelor drumuri este acelaşi în plan simbolic: înălţimile pure, culmea muntelui. Cele două personaje au aceeaşi fibră sufletească: tărie de caracter, puterea de a nu se supune împrejurărilor, de a nu renunţa, de a nu se cruţa. Aceeaşi dârzenie şi energie vitală le caracterizează. Fiecare îşi duce povara până la capătul puterilor (Agripina până cade „ca o capră sfâşiată", Dănilă „se simte înjungheat în inimă").

Dănilă este însă personajul principal al proiecţiei simbolice. El e „moş", om de optzeci de ani, prin urmare plin de experienţă şi înţelepciune, trecut prin „fierul" suferinţei şi amărăciunii, care purifică şi întăresc sufletul. Tăria sa apare în energia cu care îşi reface gospodăria, în forţa lui de regenerare. E om ce cunoaşte „rostul", adică străvechea rânduială, ordinea nestrămutată a lumii vechi şi temeinicia, perseverenţa în muncă, împotrivirea la tot ce ar putea strica statornicia. Retras în munţi, bătrânul va trăi la „înălţimea" sufletului său; e o urcare simbolică şi o întoarcere

Scanned with OKEN Scanner

la vechi forme de viaţă, liberă şi rodnică; e un recurs la rezistenţa pe care o asigură *tradiţia*.. „Moş" înseamnă şi „strămoş", iar Dănilă este întemeietorul unui neam mare, „întins pe câţiva munţi". Datoria de a lăsa urmaşi e sacră la vechile popoare, cum este şi al nostru, care au importante valori de transmis. În acest sens trebuie înţeleasă şi dragostea pentru Păunaş. Dănilă are statura unui patriarh: „a crescut în turme şi în argaţi, a însurat, a măritat şi şi-a întins pe câţiva munţi neamul şi întâietatea", „rostuind pe ciobani şi mângâindu-şi bătrâneţile cu un ceaslov bisericesc". Prosperitatea e semnul stabilităţii, al permanenţei. Un astfel de întemeietor are trebuinţă de vorbire cu Dumnezeu şi de priceperea tainelor din cărţile sfinte. Mai ales pentru că este şi staroste, conducător, mentor al poporului. În chip firesc, el nu trăieşte pentru sine, nici în egoism familial, ci pentru un ideal al tuturor românilor. Fiinţă contemplativă, ca toţi păstorii, el este în acelaşi timp un om de acţiune chiar la bătrâneţe. Bătrânul nu-şi pierde firea în restrişte, ci buciumă ca în balade şi porneşte călare, amintind de Dan şi Ursan ai lui Alecsandri. I-a crescut pe ai săi ca pe nişte luptători.

Când înţelege că o soartă neînduplecată urmăreşte pe români, el se adresează lui Dumnezeu, cerând încetarea suferinţei, ca orice vechi conducător care se roagă pentru poporul său. Cu capul descoperit în faţa morţii nepotului şi în faţa nenorocirii neamului românesc, având suflet curat şi pustiit de jale, bătrânul acuză o nedreptate de deasupra celor omeneşti. Din ruga lui Dănilă se înalţă un nerostit „de ce?", întrebare cutremurătoare care a străbătut secolele până în zilele noastre.

Dănilă plânge pentru moartea pruncului, pentru neizbânda pandurilor, pentru suferinţele trecute şi viitoare ale românilor, dar şi din această disperată neînţelegere. „Relele întâmplări", „răbdarea" şi „plângerea" lui Dănilă ni-l amintesc pe biblicul Iov.

„Dreptul" Dănilă nu poate pricepe pedeapsa nedreaptă şi sufletul lui se răzvrăteşte.

Dincolo de deznodământul nuvelei, naratorul izbuteşte să deschidă finalul spre semnificaţii mai cuprinzătoare asupra istoriei noastre, implicând capacitatea de reflecţie a cititorului.

Într-un text cu deschideri simbolice expresia artistică este

foarte supravegheată. Aşa cum s–a observat, stilul e căutat, cizelat, de o discretă arhaicitate, e evocator şi plastic.

Luaţi *Biblia* şi citiţi din *Vechiul Testament*, *Cartea lui Iov*, cel puţin primele pagini (trei capitole) ale unei *întâmplări* care a tulburat atâtea mari conştiinţe de mii de ani. Încercaţi să aflaţi din ce motiv am invocat numele acestui personaj biblic în legătură cu Dănilă al lui Gala Galaction. (D. B.)

Mihail Sadoveanu: NEAMUL ŞOIMĂREŞTILOR

Romanul *Neamul Şoimăreştilor* se încadrează în formula consacrată a evocării istorice româneşti, dar o şi depăşeşte. Acţiunea se desfăşoară în secolul al XVII–lea, în ţinutul Orheiului. Tudor Şoimaru, eroul principal, este un model al oşteanului, reprezentând o vârstă eroică a istoriei, aceea a cavalerismului medieval, în care gloria se câştigă prin vitejie şi loialitate în slujba unui senior sau suveran. Literatura universală a eternizat un astfel de erou în romanele de aventuri inspirate din istorie. Sunt cunoscute mai ales cele scrise de Alexandre Dumas, pline de întâmplări, neprevăzut, fapte de arme sau intrigi sentimentale, derulate furtunos, eroii urmărind un ideal. Ei sunt întotdeaun frumoşi şi tineri. Apartenenţa lui Tudor la un asemenea tip literar se revelă mai ales în prietenia sa cu Simeon Bârnovă şi Cantemir–bei – cerc al calităţilor desăvârşite: înţelepciune, bărbăţie, neînfricare, curaj moral, devotament şi adâncime a sentimentelor. Aventura eroică şi sentimentală complică drumul eroului, producând zbucium lăuntric şi situaţii aparent fără ieşire. Acest lucru se întâmplă şi în romanul sadovenian.

Cele două aventuri se ciocnesc în momentul în care Tudor, pornit spre satul natal, întâlneşte pe Magda Orheianu, pe care, salvând–o din mâinile răpitorilor ei, o aşează ca stăpână a sufletului său, până atunci numai războinic. În manual sunt reproduse capitolele al XIII–lea *(Crucea răzeşilor)*, al XXXV–lea *(Morţii poruncesc celor vii)* şi al XXXVI–lea *(Orice istorisire are*

un sfârşit). Este o foarte bună selecţie, deoarece toate trei oferă elevului, neobişnuit cu suprafeţele narative mari, cheia descifrării evoluţiei personajului. În capitolul al XIII–lea, Tudor descoperă satul natal. Întâlnirea cu satul îi dezvăluie personajului adevărata sa identitate şi rostul său în lume. Descoperirea de sine reprezintă un moment crucial în existenţa oricărui om, indiferent de spaţiu şi timp. În cazul lui Tudor această revelaţie, a legăturilor strânse cu neamul, cu obârşia lui, îi schimbă pentru totdeauna existenţa, el devenind un luptător pentru drepturile răzeşilor, pentru libertatea, pământul şi demnitatea lor. Cele două capitole cuprind întâmplările cele mai importante din întreaga desfăşurare a romanului. Sunt acele întâmplări esenţiale care definesc adevărata fiinţă a omului care le străbate. Aşezate alături, capitolele par succesive, deoarece în construcţia romanului ele surprind fiecare clipa decisivă a transformării eroului. Prima fază din capitolul al XIII–lea dezvăluie iluminarea fulgerătoare a eroului: „Când Tudor intră în satul strămoşilor lui, la Şoimăreşti, parcă i se luă un văl de pe frunte". E o întâmplare secretă, tainică, purtând parcă pecetea miracolului. Puterea aproape magică a acestui sat ridică *vălul* aparenţelor, personajul părăsind tot ceea ce fusese înşelător în viaţa sa. Pentru prima dată el *vede* adevărul, i se descoperă cine este: unul dintre Şoimăreşti. Tudor pare a se trezi dintr–o beţie (Toată noaptea stătuse ca ameţit...). Este un fel de dimineaţă simbolică, căci reprezintă *trezirea* lui Tudor la o altă realitate („Acum, vântul dimineţii îl deştepta încet–încet"). Imaginea fetei Orheianului, care se aşezase între el şi satul strămoşilor lui, dispare şi Tudor îşi regăseşte amintirile. Întorcându–se în timp, personajul se regăseşte în adevăratul său destin pe care întâmplarea i–l deviase. Cuvintele „acesta–i satul meu" au valoarea unei recunoaşteri a stirpei. Cantemir–bei, fără nevoia spaţiului unic, a statorniciei, şi cu ochiul străinului care înregistrează numai uniformitatea, reacţionază firesc: „e un sat ca oricare altul...".

Tudor repetă că e satul său, subliniind pentru prieteni solemnitatea momentului: „şi nu l–am văzut de douăzeci de ani". Prin felul în care privesc aceeaşi realitate, cei trei se vor despărţi. Autorul anticipează acest moment. Cu înţeleaptă ironie, tovarăşul lui Tudor îi aminteşte eroului propria nestatornicie, ca argument al neîncrederii în puterea omului de a–şi stăpâni soarta. Tudor

Scanned with OKEN Scanner

pornise „aprig“ şi nu voia să-şi vadă satul decât în goana calului – „să se întoarcă cu calul aburind încă de fuga dusului“. El intenţiona de fapt să-şi vadă satul ca pe oricare altul. Tudor găseşte însă centrul spre care aleargă orice existenţă omenească, centru pentru el al întregului univers. Semn al unei maturităţi fulgerătoare, el păstrează taina acestei descoperiri, preţuindu-i valoarea: „dar taina o ascunse în fundul sufletului său ca pe un lucru scump“. Tudor e convins că a ajuns la izvoarele vieţii neamului, a cărui tradiţie o regăseşte în sufletul său: biserica, cimitirul, casa în care se născuse, însemne ale unui timp neclinit de la începutul lumii. Vibranta lumină de tărâm ideal îl confundă cu un rai pământesc. Lumina, cântecul păsării, pacea („un grangur cânta în pacea satului, în lumina dimineţii“) descoperă eroului solidaritatea dintre om şi cosmos. Descoperirea satului făcută de autor obiectivează impresiile personajului. Satul cu „casele mari acoperite cu stuf, case curate răzăşeşti“ e mărginit de poala pădurii şi de apa Răutului, de vii în care „se ridicau“ „nuci mari“, de o natură ocrotitoare şi darnică, umanizată printr-o îndelungată alianţă cu omul. Pribeagul Şoimaru soseşte în zi de sărbătoare, duminica, când de la biserica albă se aude „duruirea melodioasă a toacei“, blândă dezvăluire a armoniei divine pe care o resipră acest loc binecuvântat. Tudor îşi face cruce după învăţătura veche a uncheşului, retrăind bucuria credinţei simple, care-i redă toată inocenţa copilăriei şi-l restituie neamului. Abia acum descalecă, adică se opreşte din drumul pribegiei. Pătrunderea în teritoriul care l-a născut se face progresiv. După ce priveliştea şi timpul liturgic îl învăluie pe erou, el este îmbrăţişat de oameni, cuprins în iubirea lor. Procesiunea acestora e pecetluită de o ordine veche de când lumea. Trec, precum într-o ceremonie, femei, fete, răzăşi, în veşminte pline de culoare şi cu ţinuta demnă a sentimentului liturgic. Cei trei tovarăşi merg „pe cărarea din marginea drumului“, în vreme ce oamenii satului „apucară pe poteca bisericii“. Tudor se află încă în *marginea* acestei lumi proaspăt regăsite. Asprimea lumii răzăşeşti, urmare a vieţii de luptă şi chin, descoperă încordarea de a rezista urgiilor devastatoare. Vatamanul e *cărunt*, cu *obrazul brăzdat*, Moş Mihu are *ochii ascuţiţi şi aspri*, *glas îndesat*, *aspru*, vorbeşte *scurt*, are *barba scurtă şi ţăpoasă*. Numele şi chipul, purtate pe pământuri străine, îl redau pe Tudor neamului. El simte „o căldură necunoscută“ –

Scanned with OKEN Scanner

sentimentul nou al rudeniei – intrând în bucuria şi în jalea obştii, care îl aşează în descendenţa lui Ionaşcu şi îi redă locul în acea comunitate a lor. Îmbrăţişările sunt însoţite de „cântecul" clopotelor ca la o pomenire a morţilor. În armonia clopotelor se rostesc nume care amintesc de sfinţii din calendar: Gavril, Ion, Vasile, Neculai, Dumitru, Matei, Mihai. Unele nume se repetă Vasile, Neculai, Şoimaru, indiciu al unităţii şi al continuităţii neamului răzăşesc. Pronumele nehotărâte: *unii, unul, alţii* sugerează anonimatul identităţii comune, care–l absoarbe şi pe Tudor. Acest neam centrat, stabil în spaţiu, e confirmat în statornicia lui şi în timpul istoric dizolvat pentru moment în timp mitic: ei sunt cei care luptaseră pentru moşie şi dobândiseră pământ pe vremurile lui Ştefan–Vodă cel Bătrân. Porecla domnitorului a cărui slujire a ţării coincide cu vârsta de aur a Moldovei, arată apropierea de epoca sa. Supranumele dat voievodului îl desemnează ca un fel de strămoş al tuturor moldovenilor, ca un bătrân întemeietor. Ştefan a înnobilat neamul Şoimăreştilor, un neam al vârstei eroice instaurate de domn.

Următorul moment al regăsirii: condus de bătrânul Mihu, cel care–i dezvăluie lui Tudor întâmplările tainice pentru a–l întoarce cu faţa către adevăr, Şoimaru pătrunde în cimitir, spre a cunoaşte mormântul tatălui său, Ionaşcu. „Clopotele bisericii tăcură" ca într–o reculegere în acest alt sat, al umbrelor. Mormântul e o mărturie a rănii nevindecate din trupul obştii răzăşeşti şi în faţa crucii de piatră – document „de granit" – toţi înghenunchează, din recunoştinţă şi pentru a nu uita patima ce l–a răpus pe Ionaşcu. Bătrânul „strigă" cu glasul durerii, dar „la ureche", fiindcă transmite o taină: datoria lui Tudor de a–şi răzbuna părintele, „ucis de buzdugan mişelesc", pentru că s–a ridicat pentru „drepturile şi ocinele" strămoşeşti. Clopotele dau sugestia unei asistenţe divine a integrării lui Tudor Şoimaru în epopeea luptei pentru dreptate şi pământ. Bătrânul ridică vălul timpului, spulberă uitarea care–l orbise pe erou, arată chipul înstrăinării lui: spulberarea casei părinteşti analogă spulberării familiei „duse de valuri şi vânturi". Tudor are viziunea tatălui său, „a oşteanului mort", în timp ce purtătorul buzduganului mişelesc, ce i–a „despoiat" de pământuri, umilindu–i, „se îngraşă şi râde nepedepsit". Îndemnul nerostit al bătrânului e cuprins întreg în aceste vorbe. Moş Mihu nu doreşte să–i poruncească lui Tudor,

Scanned with OKEN Scanner

cu toate că ar fi avut dreptul să o facă, ci vrea ca Şoimaru însuşi să-şi regăsească demnitatea şi datoria faţă de tatăl său, adică să redevină fiul Ionaşcului. Înţelegând că între el şi iubita sa Magda se află sângele lui Ionaşcu, Tudor rămâne „ca fulgerat". În aceast fel autorul declanşează intriga care va susţine arborescenţa epică a întregului roman. Conflictul dintre sentimente şi datoria sacră este de sorginte romantică, iar la Sadoveanu el se rezolvă printr-o sfâşiere sufletească purificatoare, ce smulge pe erou din vraja amăgirilor, aşezându-l lucid în faţa unor adevăruri şi a unor valori superioare. Din acest moment al dezvăluirii adevărului începe regăsirea de sine a eroului. Drumul înapoi spre neamul său va mai avea multe ocolişuri. Tudor va fi pus în lanţuri în Polonia, întâmplare simbolizând neputinţa şi micimea lui printre străini, dezlipit de pământul şi de satul străbun. Întors la Şoimăreşti, el caută calea cea mai dreaptă a răzbunării.

Capitolul al XXXV-lea se intitulează *Morţii poruncesc celor vii*. El se racordează la capitolul al XIII-lea printru-un paralelism semnificativ. Pare o continuare a acestuia, deşi eroul nu mai purta icoana Magdei, ci venea de pe drumuri tainice şi avusese în noaptea precedentă „sfat cu ostaşii lui", „la fântâna lui Grozav" (reper de baladă voinicească). Dar îl întâmpină aceeaşi duminică a satului, acelaşi soare blând sub care se desfăşoară rânduiala străveche a liturghiei, parcă aceeaşi înaintea căreia îşi regăsise după douăzeci de ani pe Şoimăreştii lui. Maturizarea lui Tudor, „liniştea" cu care va acţiona sunt subliniate de prozator şi dau o gradaţie momentelor de suspans. Tudor îl judecă pe Orheianu după legea nescrisă a pământului: „Ai ucis: ţi-a venit ceasul pedepsei". Laconismul acuzei şi al sentinţei demonstrează că nu e vorba de o răzbunare oarbă, furtunoasă, ci de o împlinire a unei justiţii aflate mai presus de oameni şi întâmplări. Tudor capătă mai ales acum profil de erou baladesc, de purtător al dreptăţii celor mulţi. Ca în baladă, binele şi răul se confruntă prin contraste tari, între alb şi negru. Stroie Orheianu apare ca venetic, boier, străin, călare pe un cal leşesc, însoţit de mazurii cu altfel de chipuri decât oamenii pământului, plin de trufie, provocator în ipocrita lui mărinimie, înstrăinat de tot ce este omenesc. Mânia dreaptă a lui Tudor izbucneşte ca o stihie a naturii, ca o forţă a pământului neîmblânzită (turbat ca fiara). El înspăimântă pe mazuri numai cu strigătul său: „răcni aşa de

Scanned with OKEN Scanner

cumplit, încât mazurii, înfricoşaţi, smuciră frâiele şi se năpustiră pe poartă". Un astfel de strigăt este în balade proba vitejiei absolute (îl aflăm, de pildă, în ciclul *Novăceştilor*). Deznodământul cumplitei întâmplări este legendar. Tudor, urmat de răzeşi, purifică prin foc pământul întinat de ticăloşia Orheianului şi îl ară pentru a şterge orice amintire. Este pedeapsa risipirii în vânt pe care o vor cunoaşte şi supravieţuitorii, Magda şi soţul ei, deoarece nu altceva înseamnă pribegia acelora prin lumea largă.

Epilogul romanului – *Orice istorisire are un sfârşit* – modifică perspectiva narativă. Autorul se distanţează de istorisirile sale aşezându–le, închizându–le într–o Carte. El se declară urmaşul acelor oameni de demult şi purtătorul durerii lor, făcând ca ficţiunea să pătrundă conştiinţa cititorului, precum întâmplările adevărate şi să–i dezvăluie aceeaşi înrudire cu strămoşii îndepărtaţi. Pentru că Şoimăreştii sunt neamurile noastre de demult şi din jertfa lor s–a păstrat ţara, pământul la fel de însorit şi binecuvântat, gura de rai care este „liniştea unei prisăci", locul consacrat al pioasei aduceri aminte. (D. B.)

Octavian Goga: **PLUGARII**

„El reprezenta voinţa de viaţă a unei colectivităţi, graiul devenit expresie a unei provincii sfâşiate şi prinse într–o acţiune străină de idealurile ei. Poetul militant avea misiunea să cheme la ordine, răscolind sensibilitatea etnică, s–o întreţină, în vederea faptelor istovitoare. Glasul «pătimirii» sunase grav şi definitiv în primul volum de *Poezii*" – scria Pompiliu Constantinescu (în *Studii şi cronici literare*, Editura Minerva, 1981, p. 102), legând creaţia lui Octavian Goga de tragedia Ardealului şi subliniind *misiunea* pe care şi–a asumat–o poetul de la primul volum de versuri.

Poezia *Plugarii*, atât de mult şi sârguincios interpretată de elevi în sensul oprimării clasei ţărăneşti, nu începe cu imagini ale suferinţei „plugarilor", ci ale suferinţei poetului; vocea lirică aparţine chiar unui *poet*: „al vostru–i plânsul *strunei* mele", „al

Scanned with OKEN Scanner

meu e *cântul*". El dă glas însă durerii tuturor, strânsă în inima lui, durerii unui întreg popor lipsit de „noroc" („Norocul nostru-al tuturora"), sperând o reîntoarcere a dreptăţii pentru acest neam. Oboseala şi jalea lui îşi găsesc alinare în scânteirea speranţei răsărite numai în universul, copleşitor prin suferinţă şi frumuseţe, al ţăranilor, numiţi „plugari", cum se ştie, ca semn al legăturii lor cu pământul.

Întreaga poezie este o tânguire, ceea ce în folclor s-ar numi *doină*, iar în literatura cultă, *elegie*. Pulsează în text comuniunea durerii poetului cu suferinţa plugarilor, martiri ai gliei, unică speranţă a renaşterii întregului neam. În unele credinţe religioase, apare un trimis al divinităţii care trebuie să aducă mântuirea, salvarea poporului; acest trimis se numeşte Mesia. Întrucât Goga înţelege că plugarii au darul şi misiunea de a mântui, adică de a salva neamul românesc, rolul lor este mesianic; din acest motiv s-a vorbit despre *mesianismul* poeziei lui Goga. Cei care din voinţă divină au de îndeplinit o misiune pe acest pământ sunt supranumiţi „aleşi" (aleşi de Dumnezeu). Ţăranii lui Goga sunt astfel de „aleşi" – „cei mai buni copii ai firii", dar prin contrast, în acelaşi spirit al vechilor credinţe, ei suportă durerea întregii lumi. Înfrăţit cu ei în durere, poetul plânge suferinţa comună: „*Al vostru*-i plânsul strunei *mele*"; dar plânsul *strunei* (poezia) e plâns „neputincios", e „cântare în pustie" a jalei. Cei ce vor răzbuna înrobirea poporului sunt numai plugarii. Poetul realizează un portret colectiv al acestora, văzându-i ca receptacol de haruri (daruri divine) cereşti pentru a revela adevărul că ei sunt „aleşii". Îi vede înfrăţiţi cu marele univers, cu *cerul*, a cărui *sfântă seninătate* o poartă în ochi (oglindă a sufletului), cu *pământul* – cu „milostiva glie", a cărei „floare" şi „frunză" îi recunosc drept *fraţi* („Fraţi buni ai frunzelor din codru; / Copii ai mândrei bolţi albastre"). Ei au capacitatea de a renaşte ca însăşi natura: „E primăvară pe câmpie, / Şi-n ochiul vostru-i primăvară." Natura e văzută animist, aşa cum o priveau oamenii în primele timpuri ale lumii, adică însufleţită, personificată.

„În pacea serilor de toamnă" „bordeiaşul de paie" se umple de strălucirea minunilor din basme, Cosânzeana, craii şi zânele bălaie coboară numai la ei. Imaginile asociate ale cosmosului, de o nesfârşită puritate şi frăgezime, sclipirile feerice ale poveştilor fantastice, destoinicia şi vitalitatea lor de fraţi ai codrului,

Scanned with OKEN Scanner

demnitatea şi libertatea spiritului lor de „Copii ai mândrei bolţi albastre“ dramatizează şi mai intens, prin contrast, nedreapta existenţă istovitoare. Dar însăşi „roua suferinţei“ care le înnobilează chipul îi ridică deasupra durerii lui. Ei, cei mai vrednici, suferă precum urmaşii lui Crist, „sfinţind“ ţara.

Spre deosebire de *poet*, care „plânge“, durerea ţăranilor e mută. Plânsul strunei nu poate mântui, în vreme ce din „pacea obidirii“, mult mai adâncă, şi nesfârşită ca marea, va izbucni apocaliptic „viforul înfricoşat“ al dreptăţii, izbânda, gloria binemeritată a neamului.

Esenţe tematice precum supliciul obştii ţărăneşti, virtuţile ei morale, fraternizarea cu natura, suavitatea şi bogăţia creaţiei populare ca expresie a sufletului sensibil al plugarului, nu sunt deloc noi; le aflăm la mulţi poeţi. Trebuie să sesizăm ceea ce este unic în poezia lui Goga, cu adevărat un mare poet român şi patriot ardelean (născut la Răşinari, lângă Sibiu).

În ţinutul liric al lui Octavian Goga sufletul ţăranului se găseşte într–o suferinţă necurmată, mai curând blândă, molcomă, precum un jar acoperit, dar care umbreşte întregul univers. Şi „codrii verzi“ şi „fluturii“ şi apele şi cerul, totul este contaminat de „jale“. Goga vede în ţăran numai „un om al pământului“, numai „jalea“ acestuia.

Oare nu există în lumea satului şi aspectul sărbătoresc, coşbucian sau chiar voioşia, cam prea îngroşată, e drept, a seninului Alecsandri? Desigur, Alecsandri înfrumuseţează exagerat satul, îl idealizează. Dar nu iubeau şi aceşti poeţi poporul, ori nu sufereau pentru el? „Sunt suflet din sufletul neamului meu“ – scria Coşbuc. Viaţa ţăranului nu e o permanentă petrecere, dar bănuim că nici un chin nesfârşit nu poate fi. Există, deci, un anumit mod de a privi şi înţelege, de a selecta o realitate şi acesta se numeşte *viziune*. Viziunea lui Goga e sumbră. De ce este mai multă tristeţe şi atât de apăsătoare la acest poet? E o întrebare dificilă. Toată poezia lui Octavian Goga e foarte dificilă şi acest lucru ne determină să apelăm la marii specialişti în literatură. G. Călinescu observa că e la mijloc „un inefabil de origine metafizică“; ar fi vorba mai mult decât de o nedreptate socială şi politică, de o tristeţe adâncă de popor vechi, bătrân, „îmbătrânit în experienţa crudă a vieţii“. Aceasta nu înseamnă că nu există cauze istorice şi imediate, ci lărgeşte doar înţelegerea poeziei

ardeleanului, poezie care seamănă cu o litanie, cu o rugăciune a unui suflet într-adevăr rupt din străvechimea neamului şi îndurerat de soarta acestui popor fără noroc.

A doua trăsătură distinctă în cazul liricii lui Goga e mesianismul ei, ce o apropie de gândirea religioasă, de credinţa în forţe de deasupra omului, în puterea divină ce rostuieşte destinul unui popor. Amintim ataşamentul poetului pentru practicile rituale strămoşeşti, pentru atmosfera ortodoxă, care, în Ardealul atâta vreme rupt de ţară, reprezentau sprijinul cel mai înalt al obştii româneşti. Există în toată lirica sa despre lumea satului o recurenţă (revenire) a termenilor religioşi; o remarcăm şi în *Plugarii*: altarul, mila cerului, roua suferinţei care stârneşte cântul în pustie, pacea obidirii, „înfricoşatul vifor / Al vremilor răzbunătoare" („Ziua judecăţii" este un motiv creştin, numai că la Goga nu îl înţelegem ca judecată a lumii, ci ca aşezare pe tron a dreptăţii pentru neamul românesc.) Sunt ecouri ale textelor cu caracter sacru.

Revelator în acelaşi sens e şi faptul că nu omul îşi deschide sufletul spre natură, ci parcă natura îi *înfiază* pe ţărani: *copii* ai boltei, blând tainele *vi* le desface, milostiva glie (glia-mamă), frunza *vă* cunoaşte, floarea *vă* ştie.

Fiinţa plugarilor, creată din cele mai pure esenţe ale universului, desăvârşită prin muncă şi suferinţă, acoperită cu urzeala de „lacrimi şi sudoare", poate *vedea* o altă realitate, una a miracolelor, a perfecţiunii. Trebuinţa de frumuseţe şi de dreptate absolută este a tuturor, dar pe acestea le văd numai cei care le merită, numai pe ei îi vizitează Cosânzeana, de aceea doar ei sunt creatorii poveştilor. Artistul e şi el un „ales" al cerului. Plugarii dobândesc şi acest dar, care le împodobeşte spiritul.

Ultima strofă pune în paralel cele două existenţe: a poetului şi a ţăranilor, paralelă care taie textul în două jumătăţi; prin pronume se stabileşte o relaţie de divergenţă şi de convergenţă în mod simultan: al meu, a mea – lacrima, jalea şi a voastră – pacea obidirii. Suferinţa comună dăruieşte unuia tânguire, celorlaţi „pace". E o trăsătură definitorie a robilor gliei această smerenie în suferinţă. Ei sunt oameni care îndură până la moarte, pentru că într-o zi se va dezvălui cu glorie adevărul şi dreptatea lor. Aceasta se numeşte atitudine martirică şi constituie un comportament propriu sfinţilor. Plugarul nu îndură doar pentru

Scanned with OKEN Scanner

sine, ci pentru salvarea tuturor: „Norocul nostru, – al tuturora". Suferinţa lor e rodnică.

După cum se poate constata şi Octavian Goga idealizează pe ţăran. (D. B.)

Marin Preda: O ORĂ DIN AUGUST

Marin Preda este un autor de mult consacrat în proza contemporană, recunoscut drept cel mai important continuator al romanului inspirat din viaţa ţăranilor, o conştiinţă a epocii sale. Arta lui narativă sintetizează mijloacele tradiţionale ale realismului obiectiv şi formulele prozei moderne într–o viziune personală, elogiată pentru autenticitatea şi forţa ei de convingere.

O oră din august demonstrează în perimetrul mai îngust al prozei scurte valorile estetice cu care a îmbogăţit literatura noastră acest autor de marcă. Povestirea surprinde un moment decisiv din istoria contemporană a românilor – lupta unei baterii de artilerie pentru apărarea Capitalei după desprinderea de aliaţi în 1944. Tema şi subiectul acestei naraţiuni impun de la sine un mesaj patriotic. Ostaşii apără până la sacrificiu dreptul nostru la libertatea şi demnitatea naţională. Compoziţia textului se deosebeşte mult de cea tradiţională. Povestirea începe abrupt dând senzaţia de continuitate a desfăşurării epice şi aflându–şi episodul central abia în partea a doua. Nu este o opţiune gratuită pentru că serveşte, în primul rând, caracterizării personajelor. Trebuie precizat că din această perspectivă, a personajului, se cuvine înţeleasă literatura lui Marin Preda (cu tot ce decurge de aici în planul modalităţilor narative). Pentru Marin Preda numai omul exercită fascinaţie în stare să–i mobilizeze virtuţile creatoare. În *O oră din august* se poate urmări o dezvăluire treptată a misterului omenesc asociat cu misterul vieţii însăşi. Unităţile narative trebuie prezentate în succesiunea lor derutantă: prima reprezintă confruntarea a două personaje portretizate prin contrast şi raportate la evenimentul desprinderii de aliaţi, proaspăt şi diferit înregistrat de sublocotenent (Roşu) şi sergent (Ionescu).

Scanned with OKEN Scanner

A doua secvenţă introduce o incursiune în trecutul sublocotenentului, pe baza zvonurilor care i-au însoţit sosirea, prin transfer, la bateria de tunari. A treia secvenţă ne aduce în timpul prezent al evenimentelor prin dialogul dintre sublocotenent şi sergentul Ionescu. Dialogul introduce, la rândul său, o a doua proiecţie în trecut, povestită de sergentul Ionescu, şi întreruptă de prezentul acţiunii, pentru ca la încheierea ei să urmeze episodul central al povestirii, intriga evenimentelor ce se vor desfăşura în continuare. Comandantul tunarilor primeşte ordin să tragă „asupra oricărui avion care se ridică de pe aeroportul german", în condiţii de risc enorm. Acţiunea continuă tot mai tensionat, tunarii sunt atacaţi de formaţiuni de infanterie, apoi de bombardiere care vor să anihileze bateria. Există încă două proiecţii în trecut care nu au fost reproduse în manual. Considerând numai textul reprodus, observăm că personajele care se detaşează din grupul de militari sunt sublocotenentul Roşu, sergentul Ionescu şi caporalul Ana, primii doi cunoscuţi de cititor printr-o istorisire din trecutul lor. Aceste istorisiri, ca şi episoadele prezentate direct, descoperă un alt personaj (colectiv): armata română. *O oră din august* se încheie cu un epilog care urmăreşte destinul personajelor în viitorul îndepărtat. Sunt valorificate deci cele trei acte temporale, trecutul, prezentul şi viitorul, prin conjugarea cărora personajele sunt caracterizate din perspective multiple. Sublocotenentul Roşu este un militar sever, cu „voce neplăcută şi rece", cu o urâţenie izvorâtă parcă dintr-o retragere a sevelor vitale („chip galben-vânăt"), lipsit de proporţie, cu trupul său „înalt ca o prăjină, cu cizme interminabile, lungi parcă până dincolo de genunchi". Această exterioară moarte sufletească se confirmă prin decuparea din trecutul eroului a unei întâmplări stranii pe care naratorul pare s-o preia din vorbele oamenilor. Sublocotenentul bătea soldaţii, în chip umilitor, deoarece îi înspăimânta „prin lipsa de înţeles a acestei purtări". Unul dintre ei se răzbună profitând de obiceiul superiorului de a fura santinelelor adormite încărcătoarele, ca să-i pună apoi în situaţia de a nu avea cu ce trage. Rănit grav de santinela ce-şi procurase un alt încărcător, sublocotenentul constată că nu poate dovedi nimic, întrucât în timpul anchetei nici un soldat nu este de partea sa. El descoperă în acest fel că subordonaţii îl urau. Naratorul are o poziţie intermediară între autorul omniscient şi

Scanned with OKEN Scanner

naratorul–personaj. El nu ştie nimic cu precizie, spunând „poate": „Nu părea să se fi schimbat". Povestirea incidentului se face de asemenea necronologic, în etape, cu incitante mărci ale spontaneităţii orale („Iată ce se întâmplă", „într–o noapte..."), vorbire directă, anticipări şi o încheiere simetrică introducerii: „rămăsese acelaşi". „Nu părea să se fi schimbat". Personajul este adâncit caracterologic, dar câtuşi de puţin *explicat*. A doua adâncire a epicului prin deschiderea anterioităţii o constituie relatarea jovialului sergent Ionescu, un om diametral opus lui Roşu, cu o privire mereu „vie şi strălucitoare", cu o permanentă „expresie de petrecere". Dacă în primul caz s–a putut vorbi despre folosirea unei tehnici cinematografice – flashback –, în cel de al doilea tehnica este a povestirii în ramă sau a povestirii în povestire. Sergentul apăra împreună cu oamenii săi oraşul Ploieşti împotriva aviaţiei americane. Românii sunt profund umiliţi de faptul că un pistolar neamţ îi supraveghează, ca şi cum ar fi nişte laşi. Se vor solidariza toţi cu cel care nemaiputând îndura această prezenţă îl împuşcă pe german, riscând să aducă întreaga baterie în faţa plutonului de execuţie. Numai intervenţia, la fel de solidară, a colonelului Caragea şi prezenţa de spirit a sergentului salvează situaţia. Constatăm că ambele întâmplări nu se referă direct la realitatea frontului, ci la un adevăr mai general: intoleranţa omului la umilinţă, în primul caz individuală, în al doilea colectivă, adevăr potenţat de condiţiile dramatice ale războiului. Intervin observaţii psihologice şi morale foarte nuanţate prin care este caracterizat mai ales personajul colectiv; ţăranii cu haină militară, dar şi protagoniştii, Roşu şi Ionescu. Aflăm, astfel, că pentru omul de la ţară „toate pe lume au un înţeles şi, când el nu–l vede, îl surprinde spaima". Aflăm, de asemenea, subtilităţi de comportament în situaţii limită, de pildă, faptul că tăria de caracter se probează şi prin „curajul" de a minţi când împrejurări majore o cer, că există o „secundă" care te poate trăda prin tentaţia renunţării.

Centrul epic constituit de lupta efectivă a artileriştilor adaugă alte observaţii comportamentale şi amănunte de psihologie, reflectând personalitatea sublocotenentului, care nu poate stabili relaţii umane cu nimeni, afară de un vag interes faţă de caporalul Ana. Voioşia sergentului, care se va comporta exemplar în luptă, îi stârneşte dispreţ şi neîncredere până acolo, încât ordonă

împuşcarea aceluia în cazul când ar fi abdicat de la datorie. Sergentul, inteligent, curajos şi lipsit complet de sentimentul solemnităţii cazone stârneşte simpatie printre camarazi, naratorul evaluându-şi capacităţile superioare, bine cunoscute, de creare a unui umor subtil şi a unei ironii infiltrate în toate textele sale. De exemplu, în prima relatare dramatică, dincolo de sentimentul de înverşunare împotriva duşmanilor, sergentul admite cu obiectivitate că germanii au o rigoare militară superioară, imaginând o scenă identică cu protagonişti autohtoni: „De ce n-a venit pistolarul Păscălie la masă? Ei, de ce n-a venit, lasă că vine el". Sau această onomatopeică imitare a vorbelor nemţeşti, împrumutată parcă din limbajul copiilor: „Ein, heim, Cranţ, Cotobranţ". Întâlnirea cu moartea este verificarea supremă a curajului lipsit de ostentaţie, a eroismului firesc, însoţit de gesturi familiare, a responsabilităţii acestor ţărani, incapabili să vadă chiar în armată altceva decât tot o lume ţărănească; „Ţineau foarte tare la el, aşa cum sunt în stare să ţină ţăranii unii la alţii în armată, pe care de altfel, o consideră a lor, ofiţerii fiindu-le impuşi nu se ştie de cine şi de ce". Al treilea personaj detaşat printr-o caracterizare mai complexă este caporalul Ana. Situat în intervalul uman dintre cele două personaje ale extremelor: Roşu şi Ionescu, Ana este un temperament echilibrat, el are „o temperatură constantă" a „bucuriei de a trăi". Iată deci criteriul diversităţii temperamentale: bucuria de a trăi. Ana este iubit de toţi, este singurul în care are încredere rigidul ofiţer, devotat până la sacrificiu cauzei militare şi, ca orice ţăran, cu un sentiment adânc al sorţii care îi susţine demnitatea şi curajul. Ana are un respect aproape magic faţă de însemnele cazone (el priveşte tunul ca pe un fel de „vieţuitoare supranaturală").

Războiul apare în mai multe ipostaze, dintre care cea mai interesantă este cea umană. Orice univers, oricât de sumbru, în care pătrunde omenescul, se umanizează, de asemenea universul eroic, reliefat pe tot parcursul textului şi, în sfârşit, cel tragic, absurd. Chipurile morţilor o reflectă sugestiv, cu toate că, trebuie remarcat, nici cu acest prilej autorul nu-şi abandonează vocaţia de a individualiza până la cele mai subtile detalii personajul. Unul moare cu o expresie de compasiune ironică la adresa condiţiei umane, expresie împietrită a ceea ce în ultima clipă fusese pe chipul lui „mânie" şi „dezgust". Altul moare doar „tăcut

Scanned with OKEN Scanner

şi întunecat". Personajele lui Marin Preda nu pot avea acelaşi fel de moarte. Moartea lui Roşu este consemnată neutru, ca într–un raport militar, aşa cum se cuvenea unui fanatic al disciplinei. Bucureşteanul muribund este vegheat de ţăranul Ana.

Epilogul aruncă noi lumini asupra personajelor în patru paragrafe care cuprind, în lapidaritatea lor, întregul dramatism al războiului şi al vieţii, descărcat însă de orice patetism ori sentimentalism. Păstrându–şi aceeaşi atitudine cvasineutră, prozatorul sugerează doar importanţa „decisivă" a rolului pe care l–a jucat bateria de lângă Otopeni: „Cine poate să ştie care este ora şi locul decisiv într–o luptă?" Aflăm din paragraful al doilea că vârstnicul caporal, întors în satul lui, „începu să muncească, să–şi ţină nevasta şi copiii", adică reintră în destinul colectiv al ţăranilor. Cea mai mare dezvăluire ne–o face prozatorul cu privire la sublocotenentul Roşu despre care abia acum aflăm că fusese crescut într–un orfelinat, unde nu cunoscuse afecţiunea şi îşi pierduse interesul faţă de oameni.

Cel mai incitant este ultimul paragraf, dedicat segentului Ionescu. Textul se încheie, aşa cum începe, cu o contrarietate: „S–ar fi putut crede că..." Este o ultimă lumină asupra războiului, al cărui senzaţional întrece „folclorul" cazon, pentru că realitatea este mai neverosimilă decât ficţiunea, iar povestirile mai verosimile decât realitatea. (D. B.)

Nichita Stănescu: NOI

Nichita Stănescu nu face parte dintre aşa–numiţii autori de poezie patriotică. *Un pământ numit România*, volum dedicat ţării, conţine poezii fără referinţă directă la patrie. Aceasta deoarece limbajul, stilul, versificaţia, felul de a gândi şi a simţi patria nu sunt, în cazul lui Nichita Stănescu, cele cu care ne–au obişnuit alţi poeţi contemporani. Pe de altă parte, acest poet aparţine unei alte vârste a poeziei române decât autorii clasici. Alături de Nicolae Labiş, Marin Sorescu, Ana Blandiana, el este un reprezentant al celei mai valoroase poezii româneşti moderne.

Scanned with OKEN Scanner

Noi este un titlu ce anticipează o definiţie a neamului românesc, cu care poetul se identifică. Într-adevăr, cele trei strofe se alcătuiesc din fraze scurte şi rostite cu gravitate. Nichita Stănescu se numără printre poeţii care se abandonează ideii şi cuvântului în acelaşi timp. El pare a se lăsa în voia spunerii cuvintelor, ca şi cum nu el le-ar rosti, ci ele i s-ar impune, într-o simplitate dintre cele mai derutante şi greu de descifrat. Accentul răspicat pe cuvântul „noi", aşezat în titlu, repetat în text, situat la începutul primei strofe arată conştiinţa de sine a neamului şi forţa de a o afirma. Poetul rosteşte rar şi oarecum sentenţios, posedă o excepţională „dicţie" a expresiei şi a ideii, ca şi când ar ţine o lecţie ce trebuie bine înţeleasă, ca şi cum ar împărtăşi o *învăţătură* de importanţă enormă pentru neamul românesc. Există adesea în poezia lui această *didactică*, rafinat filosofică, îmbrăcată în cuvinte simple, uneori uzuale. Fiecare vers poartă însă esenţa unei elaborări, a unei distilări a proceselor de gândire şi de rostire. La marii autori simplitatea aparentă este întotdeauna fructul unui act de cunoaştere şi de creaţie extrem de complicată.

Adevărurile esenţiale sunt incifrate frecvent în cuvinte modeste, obişnuite: „pâine", „sare", „casă", „seminţe", „lacrimă", „dinte", „masă", „pământ", „străbuni". Acesta este un vocabular fundamental, în sens propriu şi figurat, pentru că fiecare cuvânt indică, nu o imagine concretă a obiectului, ci un sens, un concept. O astfel de poezie a definirii presupune intensa dramă a căutării identităţii de sine a poporului nostru şi a legităţii fiinţării lui. Poetul are nevoie şi de afirmaţie – de bucuria de a exista conştient de sine – şi de raportarea la eternitate, la absolut. Statornicia va fi, deci, o chezăşie a ceea ce există cu adevărat. Or, nimic mai mult decât *„pământul"* nu creează imaginea statorniciei.

Există termeni nominali şi termeni verbali aşezaţi într-o savantă simetrie. Primele raportări, nominale: „locul şi patima şi rostul", şi verbale „suntem"–„ştim", stabilesc asocierea, fundamentală pentru poet, dintre consubstanţialitatea eului românesc, cu spaţiul, precum şi existenţa, ca devenire. Verbele fundamentale din prima strofă se asociază cu o rigoare geometrică, *a fi* îmbrăţişând pe a *şti*: „Noi suntem"... „ştim"... „suntem". Ideea că nu poţi fi nimic dacă nu ştii, dar şi că se poate *şti* numai fiind ceva, apare astfel din chiar această configuraţie

gramatical–lexicală. Prezentul etern este al cugetării. Versurile se constituie într–o meditaţie.

Există o relaţie de cauzalitate în poezia lui Nichita Stănescu foarte puţin comună, adesea şocantă, iar uneori neexprimată, presupusă, ca în acest text. Poetul introduce o logică originală, care include gândirea lui despre ţară şi popor. Prima strofă este un *credo* al poetului, pornind de la afirmaţia axiomatică: „Noi suntem seminţe şi pământul e al nostru". Cuvântul „seminţe", echivalent cu „Noi", prin raportul subiect–nume predicativ, poate fi înţeles ca o definire a poporului prin puterea lui *germinativă* continuă, de naştere necontenită a viului, de miraculoasă rodire perpetuă, în dependenţă obligatorie de pământ. Sămânţa nu poate încolţi decât în pământ, or, axioma stăpânirii pământului atrage şi axioma fiinţei româneşti ca embrion al creaţiei; suntem o forţă latent creatoare. Juxtapunerea propoziţiilor următoare ar trebui să le egalizeze sub raport sintactic, dar există între ele şi o determinare cauzală subînţeleasă. Vom raporta cei trei termeni cu valoare de obiect gramatical faţă de *a şti* la imaginea iniţială, agrară – seminţe – pământul. „Ştim cel mai bine locul şi patima şi rostul", reprezintă o consecinţă logică a primului vers. Stabilitatea, *locul* este o determinare primă a condiţiei româneşti. *Patima* înseamnă, fie intensitatea până la violenţă a sentimentelor, fie cazna şi chin, de asemenea zbucium, produs de iubirea nestăvilită, în consecinţă vocaţia de a trăi intens. *Rostul* este menirea, justificarea existenţei, sensul ei, aşezarea ei între limitele care guvernează viaţa oamenilor. A–ţi cunoaşte spaţiul, trăirea şi normele, înseamnă „a şti", adică să exişti. Patima şi rostul se pot afla însă şi în raportare opoziţională, dacă înţelegem prin *patimă* exces al sentimentelor, arderea sufletească a celor puternici, iar prin *rost*, recunoaşterea limitelor, a mărginirii pe care o dă marca tradiţiei, cenzura înţelepciunii străvechi, cristalizată în comportamente stabile. Surprinde şi superlativul „cel mai bine" (repetat), un superlativ absolut, care ar implica o comparaţie: „dintre toţi" sau „decât orice", deci cu raportare la subiect (ştim cel mai bine dintre toţi) sau la obiect (mai bine decât orice altceva). Le considerăm pe amândouă. Cunoaşterea esenţialului şi cunoaşterea *noastră* nu pot fi concurate de a nimănui altcuiva. Legea este garantul etic al unui neam şi nu întâmplător se află asociată cu „mersul înainte". Fiinţa poporului astfel definită şi

Scanned with OKEN Scanner

determinată păstrează latent puterea de a îndura şi de a lupta: „suntem, după nevoie, şi lacrimă şi dinte". Termenii „lacrimă" şi „dinte" stabilind un contrast evident al concreteţii, trimit la chipul omenesc, ei configurează o definire a umanului, iar opoziţia lor face ca ipostaza umanului pe care o reprezintă poporul să fie contradictorie, surprinzătoare şi completă. „A nu cere nimic" are aici sensul de demnitate şi de neagresiune, iar „a nu cere" şi a oferi prietenia; asistenţa la nevoie înseamnă o raportare generoasă faţă de celălalt, faţă de alte popoare, o deschidere spre umanitate. În chip firesc apar obiectele simbol ale ospeţiei – pâinea şi sarea aici, alimente vitale, asigurând o existenţă demnă prin forţe proprii, pentru că se spune: „căci ne-am făcut-o singuri". „Casa" este simbol al existenţei statornice. Dacă avem *pâine* şi *sare* este fiindcă am construit *casa*. Hrana vitală a sufletului: comunicarea umană şi iubirea faţă de oameni, nu se obţin fără o *zidire* care să ne despartă de ceilalţi, definindu-ne ca neam. Clădirea propriei existenţe este această casă, simbol al aşezării neschimbătoare şi netrecătoare, în limitele căreia totul capătă *rost*. A nu zice rău de nimeni înseamnă putere de înţelegere, toleranţa faţă de *„diferenţă"* faţă de ceea ce este altfel decât tine şi totodată neagresiunea, idee ce apare şi în strofa precedentă, ca o concluzie firească a stăpânirii *pământului*. Un popor liber, independent, conştient de valorile sale nu invidiază, nu urăşte, nu aruncă vorbe de ocară, nu încearcă să suprime pe altul. Numai celui ce-i lipseşte ceva, numai cel care nu se poate împăca defel cu lipsurile sale îşi transferă aceste neajunsuri asupra celorlaţi. Poziţia mândră – „în picioare", demnă, hotărâtă şi clarvăzătoare este o imagine a libertăţii şi a cuprinderii unui orizont uman larg. Coloana umană având la bază străbunii, coloană a generaţiilor, a continuităţii în timpul istoric încheie viziunea poetului despre popor. Ultima propoziţie lirică susţine întreaga logică a poeziei. Se pare că întregul poem s-a dorit o explicare a existenţei sub „universala boltă albastră"; ca şi cum aceasta ar fi proba supremă a valorii unui popor. Poezia pare o expunere de argumente, o pledoarie pentru această afirmaţie finală, concluzie a întregului poem.

Toate elementele definitorii stabilesc fiinţa naţională. „Bolta alabastră" o universalizează. Ea este nemărginirea, infinitatea, este dreptul nostru câştigat de a avea acces la ceea ce este etern,

Scanned with OKEN Scanner

de a ne raporta egal şi glorios la toate popoarele, de a da universului uman contribuţia noastră, de a atinge absolutul, desăvârşirea. De altfel, verbele, extrase tot din vocabularul fundamental: „a fi", „a şti", „a avea", „a face", „a zidi", „a numi", „a zice" definesc nu numai fiinţa naţională, ci şi raportarea acesteia la universal. Metafora „universala boltă albastră" împlineşte şi o frumoasă imagine de spaţializare cosmică (pământul şi cerul).

În frumuseţea ideală, pură, sublimă, a valorilor absolute, comune tuturor popoarelor, se exprimă esenţa umană, avântul şi frumuseţea speciei însăşi. „Bolta albastră" ne conferă nobleţe şi veşnicie. Sub ea, pământul, istoria, zidirea, locul şi timpul, moralitatea, etica poporului ating universalitatea. (D. B.)

Marin Sorescu: **ASTFEL**

Marin Sorescu este unul dintre cei mai originali poeţi ai literaturii noastre contemporane. Născut în 1936, în comuna Bulzeşti (Dolj), poetul a debutat cu volumul *Singur printre poeţi*. Dintre cărţile sale de poezie, *La Lilieci* (I, II, III) reprezintă un moment de răscruce în literele româneşti, introducând o nouă modalitate de expresie lirică. Marin Sorescu este şi un valoros dramaturg (*Iona*, *Matca*, *A treia ţeapă* sunt câteva din piesele sale).

Este, de asemenea, autorul unui roman, fiind, concomitent, publicist şi traducător. Poezia *Astfel* este una dintre creaţiile reprezentative ale poetului, atât datorită felului în care interpretează istoria noastră, cât şi sub aspect formal.

Prin mesajul său, poezia se înscrie în cadrul liricii patriotice, iar prin limbajul poetic, ea aparţine liricii moderne, deosebită de cea tradiţională. Marin Sorescu afirmă că „poezia trebuie să fie concisă, aproape algebrică". În poezia modernă, de obicei, metafora nu mai este un ornament, ci întreaga poezie se dezvoltă într–o „metaforă".

Autorul renunţă la versul cu rimă şi se exprimă cu multă

Scanned with OKEN Scanner

simplitate. Dar, la o privire mai atentă, descoperim că fiecare vers ascunde sensuri figurate, că poezia este o construcţie metaforică, minuţios elaborată.

Pentru interpretarea textului, titlul este semnificativ. Adverbul de mod „Astfel" iniţiază o „demonstraţie lirică" a ceea ce reprezintă poporul nostru, al cărui destin este să fie „veşnic".

Poezia se constituie din trei fraze, corespunzând fiecare unei strofe. Primele două subînţeleg adverbul „Astfel" cu aspect modal, ultima strofă este o cloncuzie a celor două fraze lirice anterioare, adverbul „Astfel" având deci, în final, un sens concluziv, ca într–o demonstraţie. Această construcţie, de o mare claritate, ca şi vocabularul simplu, nepretenţios, sunt trăsături specifice liricii soresciene, care *desolemnizează* limbajul poetic. Chiar prin această particularitate (printre altele) devine Marin Sorescu un poet foarte original.

În viziunea autorului, pentru o definire a poporului nostru, trebuie să pornim de la spaţiul geografic şi de la conjuncturile istorice.

Prima strofă trimite la acest spaţiu geografic unic, prin referirea la două elemente specifice perimetrului fizic naţional: „arcul Carpaţilor" şi „bogăţiile de uraniu şi aur". Un al treilea element fizic – „luceafărul" mediază transformarea unui relief fizic într–unul spiritual: altitudinea „visării". Simbolica axă verticală semnifică nobleţea spirituală şi aspiraţiile înalte, „ascendente" ale poporului. Cea de a doua strofă sintetizează esenţa confruntării cu Istoria, apărarea înverşunată a pământului patriei de orice agresiune din dorinţa de libertate deplină şi de pace. Strofa conţine o aluzie istorică şi una literară. Este vorba de pătrunderea oştilor regelui persan Darius pe teritoriul ţării noastre, unde holdele – se spune – erau atât de înalte, încât nu se vedeau din ele războinicii călări. Despre „Dariu al lui Istaspe" vorbeşte şi Eminescu, în *Scrisoarea III*. La versul eminescian „Cum veniră, se făcură toţi o apă şi–un pământ" face aluzie Marin Sorescu, scriind: „Am ştiut că tot ce ne calcă pământul / Devine paşnică recoltă".

Elementul care trimite la acest subtext este „spicul greu" al „holdelor din Bărăgan". Nu trebuie uitat că „holdele" – atât de specifice peisajului românesc – sunt rodul intervenţiei omului, al muncii, ele implicând, în chip firesc, aluzia istorică. „Istoria" este

Scanned with OKEN Scanner

acţiune, trudă, luptă. Apare, astfel, o altă mare dimensiune a portretului poporului. Un popor capabil să viseze „până la luceafăr", dar şi să transforme „în paşnică recoltă" pe duşmani.

De o mare forţă expresivă este contrastul dintre „spicul greu" şi „atârnând sus". „Atârnând sus" este o sintagmă şocantă care are o *logică* metaforică. Astfel de imagini sunt foarte proprii poeziei lui Marin Sorescu. Ideea conţinută în versurile „Cu spicul greu atârnând sus / În vârful înaltelor lănci" este că munca stăruitoare, răsplătită de rodnicia pământului şi dorinţa de pace a românului („spicul greu") au fost mereu ameninţate de cotropitori (de „vârful înaltelor lănci").

Repetiţia prepoziţiei compuse „de la" la începutul primelor două strofe subliniază etapele lente şi progresive ale constituirii unei naţii puternice. Cele trei verbe la timpul trecut (deoarece este vorba de un proces istoric îndelungat): „am înţeles", „am ştiut", „am învăţat" marchează aceste etape.

Cele patru versuri finale concentrează semnificaţia întregii poezii. Reluarea adverbului „Astfel" indică aspectul de concluzie al acestor versuri şi încheierea „demonstraţiei". Adverbul introduce aici expresia foarte concisă a modului în care s-a desăvârşit un popor: „atenţi / La tot şi la toate" şi sugerează în ce constă desăvârşirea lui: „Am învăţat mereu / Să fim veşnici."

„Atenţi / La tot şi la toate" – în relaţie cu verbul „am învăţat" –, înseamnă valorificarea conştientă a unei experienţe milenare. Poporul şi-a făurit, prin efort continuu, un destin care îl reprezintă, o istorie demnă de el. Esenţa acestui destin este prinsă în versul-cheie al poeziei: „Să fim veşnici". În acest caz, „veşnicia" – care cuprinde în principal o referinţă la *timp* – capătă şi sens de *valoare*:

„Astfel atenţi
La tot şi la toate,
Am învăţat mereu
Să fim veşnici."

(D. B.)

Scanned with OKEN Scanner

LECTURI SUPLIMENTARE

Scanned with OKEN Scanner

CLASA A V–A

CONSTANTIN BRÂNCOVANUL

Constantin Brâncovanul este unul dintre cele şapte–opt texte cu acelaşi subiect cântat de popor: suferinţa lui Constantin Brâncovanu de a–şi vedea ucişi pe rând fiii, durere îndurată fără crâcnire, apoi moartea sa, pentru că nu a vrut să–şi lase *legea*, credinţa sa creştină.

Constantin Brâncovanul este o baladă (un cântec bătrânesc) populară, numită de specialişti „baladă de curte domnească". Se mai poate numi şi „istorică". Este *baladă* deoarece povesteşte o întâmplare neobişnuită din trecutul îndepărtat. Fiind vorba de un domnitor cunoscut în istorie, putem preciza timpul acţiunii. Această baladă a fost ascultată, transcrisă şi apoi publicată de Vasile Alecsandri, iar mai târziu de câţiva folclorişti.

Domnul e numit întâi cu numele de familie – *Brâncovanul Constantin*, fiindcă pentru autorul baladei numele unei vechi familii boiereşti este mai important decât cel de botez, omul din popor vrând să arate stirpea (neamul) nobil al personajului.

Întreg versul al doilea are valoarea unui *epitet*: „Boier vechi şi domn creştin", astfel de versuri fiind des întâlnite în poezia populară. Versul–epitet, foarte important pentru înţelegerea semnificaţiei întâmplării, pune în evidenţă două trăsături caracteristice ale protagonistului: obârşia nobilă (nobleţea familiei sale) şi apartenenţa la un popor definit în baladă mai ales prin religia sa („domn creştin"). „Creştin" are sensul de *român adevărat* şi vrednic de domnie.

Constantin Brâncovanul e victima unei „pâri" şi a invidiei sultanului, din pricina marii sale bogăţii. Pricepem însă – din reluarea versurilor care conţin motivele pedepsirii domnitorului

Scanned with OKEN Scanner

– că nu e numai atât. Brâncoveanul vroia să despartă domnia de „împărăţia“ sultanului. Se vroia, deci, independent. Bătuse chiar monedă, fără voia sultanului. Deşi foarte sumară, caracterizarea este plină de miez: „Faţa blândă el spăla, / Barbă albă–şi pieptăna, / La icoane se–nchina,“. „Faţa blândă“ arată caracterul frumos al domnitorului, iar „barba albă“ – vârsta şi faptul că era demn de respect; închinarea la icoane priveşte evlavia, dragostea şi supunerea faţă de Dumnezeu, respectul pentru tradiţie (căci era „domn creştin“), precum şi faptul că avea sufletul curat.

Năvălirea turcilor în „casă“ este rapidă şi brutală. Această impresie o creează mai ales verbele numeroase: „iureşea“, „prindea“, „ducea“, „închidea.“ „Iureşea“ este un cuvânt vechi, care astăzi nu se mai foloseşte, un cuvânt deosebit de sugestiv, însemnând „a da năvală“.

Versul–epitet îşi schimbă al doilea element: în loc de „domn creştin“ apare „ghiaur hain“. În acest fel îl vede sultanul pe erou; „domn creştin“ reprezintă felul în care îl vede poporul.

După ce este prezentată mazilirea (=alungarea de la domnie) lui Brâncovanul, are loc un dialog între domnul român şi sultan. Dialogul este un procedeu frecvent în balade. Prin dialog sunt puse în evidenţă toate trăsăturile importante ale personajelor. Aşadar, alături de scurta caracterizare făcută de autor (în mod direct) la început, apar şi alte însuşiri ale personajului, evidenţiate prin dialog.

Brâncovanul este demn şi liniştit. El nu răspunde direct la învinuirile sultanului, dar bănuim din siguranţa cu care vorbeşte că nu se simţea vinovat. Din cuvintele sale deducem credinţa în dreptate, în dreapta judecată în care speră orice suflet curat.

Sultanul, lipsit de înţelepciune şi plin de ură, socoteşte vorbele Brâncovanului „viclenie“. Sultanul se poartă ca un stăpân cu puteri nemăsurate, care dispune de viaţa şi de moartea oricui. El îi propune domnului iertarea, cruţarea vieţii lui şi a fiilor săi în schimbul renunţării la „legea creştinească“ şi trecerea la „legea turcească“.

Netulburat, Brâncovanu Constantin se lasă în voia „Domnului“, hotărât să nu se lepede de legea sa, orice s–ar întâmpla. A accepta să mori pentru o credinţă înaltă este o faptă de mare curaj de care sunt capabili numai oamenii deosebiţi. Cu un singur cuvânt de acceptare, Brâncoveanul s–ar fi salvat, dar

Scanned with OKEN Scanner

credinţa în Dumnezeu, dragostea pentru „legea“ poporului său adică pentru poporul său sunt mai puternice decât iubirea pentru fiii şi pentru viaţa lui.

E prezentată rapid uciderea, pe rând, a celor trei fii. Pe rând – deoarece în felul acesta suferinţa tatălui devenea mai greu de îndurat. Înainte de executarea ultimului copil, a mezinului, lui Brâncovanu i se mai propune o dată să–şi lase legea, iar domnitorul refuză şi mai hotărât: „Mare–i Domnul Dumnezeu! / Creştin bun m–am născut eu, / Creştin bun a muri vreu... /.../ Taci şi mori în legea ta / Că tu ceriu–i căpăta!“ Se înţelege din cuvintele adresate mezinului că suferinţa tatălui era neînchipuit de mare. Fireşte că în sufletul său se dăduse o luptă crâncenă între dragostea pentru fiii lui şi datoria sa de „domn creştin“. El îşi trimite fiul la moarte, arătându–i că răsplata pentru această jertfă va fi „ceriul“, adică viaţa veşnică, mântuirea sufletului. După moartea fiecărui fecior, domnitorul rosteşte: „Doamne! Fie–n voia ta!“ El se lasă în grija lui Dumnezeu, cu o deplină seninătate sufletească, în pofida suferinţei şi a morţii apropiate, întocmai ca un sfânt creştin. Cei mai mulţi sfinţi creştini au murit în chinuri cumplite pentru credinţa lor. Interpretăm atitudinea domnului şi ca o probă a puterii de a îndura a poporului român peste care au trecut urgiile Istoriei şi nu l–au frânt. Pare că mereu acest neam a spus: „Doamne! Fie–n voia ta!“, fără să se teamă. Şi de aceea nici nu a „murit“, transformând cumplitele întâmplări într–un triumf (ca, de pildă, în străvechea *Mioriţă*). De fapt, nici Constantin Brâncoveanul nu moare, căci însuşi acest cântec pe care i l–a făcut poporul dovedeşte că amintirea sa a rămas mereu vie.

„Inima“, după credinţele populare constituie locul unde se află sufletul omului, prin urmare şi sediul durerii. De aceea poetul, vorbind în limbaj artistic (în sens figurat), spune: „Inima–i se despica“, pentru a arăta astfel chinul cumplit al bătrânului tată. Chipul plin de cruzime în care este ucis şi batjocorit domnitorul reprezintă răzbunarea unor oameni care nu pot înţelege marile calităţi sufleteşti ale unui om superior.

După moartea copiilor, Brâncovanul îi blestemă pe turci. Blestemul constituie o formă în care, din timpuri foarte vechi, poporul îşi exprimă dorinţă ca asupra celui ce a săvârşit o nedreptate să cadă pedepse cumplite. Oamenii din popor sunt

Scanned with OKEN Scanner

convinşi că există o forţă supranaturală a cuvântului, o forţă care poate deveni distrugătoare, pe aceasta se bazează blestemele. Blestemul lui Brâncovanul cuprinde două pedepse: pierderea locului pe pământ (ceea ce pentru un român, atât de legat de locurile pe care trăieşte şi pe care se află mormintele străbunilor, este lucrul cel mai rău, şi lipsa urmaşilor, a copiilor, de asemenea o mare pedeapsă, întrucât echivalează cu stingerea neamului.

Finalul baladei exprimă dârzenia domnitorului, cu toate că aceste ultime cuvinte nu–i mai puteau aparţine lui, întrucât el fusese ucis, dar creatorul popular vrea să arate tăria de caracter a acestui neclintit suflet de român şi de creştin. De aceea vorbele Brâncovanului par să se audă şi după moartea lui. (D. B.)

D.R. Popescu: SENIN DE AUGUST

Dumitru Radu Popescu este un scriitor dintre cei mai reprezentativi pentru proza noastră contemporană. A scris povestiri, schiţe, nuvele, romane.

Naraţiunea e puternic picturală, oferind tabloul unui cer imens, de un albastru copleşitor arcuit peste orizontala verde a câmpiei. Pe acest fundal, un copil îşi găseşte moartea trecând un pod care explodează.

Protagonistul are şapte–opt ani, e „mic de statură", „cu ochii albaştri". Se întorcea din satul bunicii, ducând cu sine o gâscă „pe care o botezase, pe drum, Lila". Moartea copilului pare inexplicabilă. Soldaţii duşmani, cu care stătuse de vorbă, se purtaseră prieteneşte cu el. Nimeni nu avusese intenţia să–i facă vreun rău, nici măcar să–i ia gâsca, posibilitate care–l neliniştise pe micul Emil. Mai mult decât atât, băiatul fusese avertizat că trebuie să treacă „repede" podul.

Moartea băieţaşului oprit la mijlocul podului minat ca să dea ciocolată gâştei Lila apare ca lipsită de orice înţeles, drept absurdă.

Intenţia autorului este de a arăta că războiul e o uriaşă forţă distrugătoare, care ucide totul.

Emil este o victimă întâmplătoare a războiului. Am putea

spune că e omorât „din greşeală". Aceasta pentru că războiul, ca orice lucru fără sens, reprezintă o monstruozitate incontrolabilă.

Povestirea face evident contrastul dintre această absurditate şi sensul adânc omenesc al copilăriei, dintre hidoşenia războiului şi frumuseţea, gingăşia, nevinovăţia copilăriei.

Titlul naraţiunii este semnificativ. Autorul subliniază mereu frumuseţea dimineţii de vară şi mai ales seninul ceruluiu: „Cerul era înalt şi albastru...", „Nu era nici un nor pe cerul senin", copilul privea „necuprinsul albastru al cerului". Întâmplarea capătă relevanţă, mai cu seamă datorită unor astfel de notaţii, pentru că *seninul cerului* simbolizează (arată prin imagini concrete noţiuni abstracte) puritatea, frumuseţea copilăriei şi a tot ce este omenesc, a tot ce se opune războiului. „Amănuntele" semnificative, precum seninul cerului, sunt nişte majuscule simbolice specifice prozei lui D.R. Popescu. Trebuie urmărite cu atenţie. Privirile copilului sunt *absorbite* de cer („Copilul îl privea cu gura căscată") ca şi trupul său aruncat în moarte „Parcă podul se ridicase spre cer şi se frânse". În permanentă atracţie, puritatea celestă şi candoarea (nevinovăţia) copilului *cu ochii albaştri* se contopesc în final printr-un „transfer" (simbolic) de albastru: „Cerul era albastru ca ochii copilului."

Deznodământul, moartea copilului, e prefigurat de apariţia „norului de praf", un alt „amănunt" semnificativ: „Pe şosea, departe, copilul văzu un nor de praf înaintând spre el". După explozie, „norul" se îndepărtează: „Departe, într-un alt nor de praf, maşina gonea". Acest *praf*, care tulbură limpezimea desăvârşită a zilei, are înţelesuri speciale; îl întâlnim şi în alte proze ale autorului, având drept personaje principale tineri *curaţi*, situaţi în opoziţie cu războiul. *Praful* „maşinii de război" pătează aerul pur al umanităţii.

Dramatic e anonimatul întâmplării, una din miile de crime ale războiului, consumată fără martori, în răcoarea paradisiacă a unei dimineţi de început de lume. Scena se şterge din univers, lăsând doar „liniştea dimineţii de august".

„Poezia" care răzbate printre rândurile prozatorului nu incomodează notaţia exactă, uneori punctată de umor.

O comparaţie interesantă pentru elev s-ar putea face între *Senin de august* şi *Mireasa din iunie*, de acelaşi autor. (D. B.)

Scanned with OKEN Scanner

CLASA A VI–A

I. Al. Brătescu–Voineşti: **PRIVIGHETOAREA**

Privighetoarea este povestirea simplă şi înduioşătoare a unei întâmplări căreia nu i se găseşte semnificaţia. Deşi se adresează unui prieten, personajul–povestitor, nenea Iorgu, pare a vorbi mai mult cu sine, căci, întristat şi tulburat, el nu aşteaptă replică. Dialogul iniţial devine monolog. O privighetoare al cărei cântec uimitor îl ascultase împreună cu oaspeţii săi, moare încercând să înghită momeala din cârligul unei undiţe răzleţe. Relatarea se face în tonul vorbirii libere, obişnuite, cu multe digresiuni, faptele fiind prezentate fără vreo evidentă legătură, pentru ca deznodământul să le unească, creând o dureroasă surpriză.

Este o tehnică a povestirii această amânare a relaţiei dintre fapte disparate, care întreţine interesul cititorului. Naratorul este un iubitor al naturii. Cântecul privighetorii se înalţă dintr–o salcie pletoasă, într–o noapte de primăvară, cu miros de liliac. Elementele naturii – luna, florile, păsările – tulbură prin prezenţa lor împreună, prin concertarea lor. De aceea nenea Iorgu nu poate vorbi despre cântecul – care l–a vrăjit – al „primadonei“ fără să evoce aşezarea în pridvor şi tot concertul nocturn în miresmele primăverii, ba chiar dragostea sa de natură, plăcerea pescuitului, care–i prilejuieşte desfătare pe malul verde: „La mine acolo, e frumos de tot: o umbră deasă şi răcoroasă, şi apa aia care curge lin printre sălcii pletoase“. Numai prin astfel de dezvăluiri se poate face înţeleasă întâmplarea. Ascultătorii nocturni sunt uimiţi de taina care înfăşoară varietatea naturală, dar mai ales cântecul păsărilor; se gândesc la vreun izvor legendar al lui. „Mare taină!“ – exclamă naratorul.

Vrăjită de clipa unică – fiindcă o desăvârşită cântare îi pare

irepetabilă –, musafira lui nenea Iorgu însemnează pe hârtie, „cu vorbe" „cascada de triluri", lucru zadarnic, dar semnificativ pentru emoţia inexprimabilă care o stăpâneşte. Reproducerea suavelor onomatopee de către povestitor dezvăluie mai intens propia lui tulburare. Se sugerează că aceste păsări sunt neajutorate şi plăpânde: „vin săracele până lângă mine, aproape de tot, să le prinzi cu mâna, parcă ar fi oarbe". Moartea cu totul fără rost a acestei făpturi nevinovate nu are nici un înţeles. De aceea, nenea Iorgu socoteşte întâmplarea „absurdă". Povestitorul e copleşit de sentimentul iremediabilei sale vinovăţii, imaginându-şi zbaterea păsării, ai cărei ochi năpădiţi de furnici nu izbuteşte să-i uite. Întâmplările au, de obicei, un înţeles, iar oamenii nu pot accepta lipsa de sens, cu atât mai mult atunci când aduce atâta întristare. Personajul nu se poate consola: „Când mă gândesc, îmi vine nebunie; dar ştii, nebunie!..."

Limbajul e cel al conversaţiei obişnuite, plin de căldura emoţiei, dând senzaţia că auzim şi vedem pe povestitor. Întreruperea firului principal al naraţiunii, adresarea directă, interjecţiile, punctele de suspensie, care transcriu emoţii peste puterea de evocare a cuvintelor, alcătuiesc o rostire sentimentală, personajul având o viaţă sufletească foarte bogată.

Povestirea înduioşează, ca şi *Puiul*, prin simplitatea dureroasă a dramelor naturii. **(D. B.)**

Tudor Arghezi: ÎNTOARCERE LA BRAZDĂ

Toată existenţa poporului nostru se poate imagina ca o întâlnire cu pământul.

Întoarcere la brazdă este un poem al neputinţei românului de a se înstrăina de ţară. Brazda e urma rămasă în pământ după plug – o fâşie de pământ arată, semnul de înfrăţire cu pământul prin muncă. Tradiţia populară a păstrat amintirea unor brazde legendare: Brazda lui Traian, Brazda lui Novac. Pământul a fost multă vreme zeificat. Oamenii sărutau pământul la sărbători ori la întoarcerea în ţară, îi adresau rugăciuni şi îi cereau iertare,

Scanned with OKEN Scanner

luau cu ei pământ din ţară când plecau în străinătate. Înţelegem de ce pământul e văzuăzut ca o fiinţă ocrotitoare şi în poezia lui Arghezi. În toată literatura noastră prin patrie se înţelege în primul rând pământul. Tudor Arghezi demonstrează dependenţa de pământul ţării, mărturisind suferinţa îndepărtării de el. Există câteva versuri de mai mare difuziune lirică. Sunt acelea în care adresarea directă potenţează prin vocativ („Pământule" – scris cu majusculă şi repetat) şi imperativ („Primeşte–mă") emoţia regăsirii, precum şi strofele finale în care apare extraordinara imagine a omului–pom.

„Odrasla de plugar" a pribegit purtându–şi peste tot statornicia vieţii de acasă. Ea e cuprinsă în însemnele existenţei sale ţărăneşti (fluierul, câinele, cuţitul) şi în întreaga învăţătură moştenită din tată–n fiu. Românul ia cu sine patria oriunde ar merge.

Dreptul de a fi *recunoscut* de Pământ se obţine prin luptă (într–o poezie de Vasile Alecsandri, Pământul „tresare" şi „recunoaşte" pe viteazul care l–a apărat) şi prin muncă, prin transformarea pustiului în rodnicie. „Brazda" – pământul lucrat, se opune spinilor şi mărăcinilor; altoiul – naturii sălbatice.

Întreaga construcţie lirică din ultimele două strofe se sprijină pe echivalenţa poetică om (hoinar) – pom hoinar, care e dezvoltată în alte imagini, înrudite: *poame*, *ramuri*, *rădăcină*. Asemănarea dintre fiinţa omenească şi pom (arbore) vine din literatura şi credinţele populare. Dar la Arghezi ne frapează expresia *pom hoinar*: „Fusei un pom hoinar în lumea toată" (într–o poezie argheziană mai veche găsim [om] – *copac pribeag*). Pomului fiindu–i proprie fixitatea, datorită rădăcinilor adânc înfipte în pământ, „un pom hoinar" contrazice ordinea firească a lucrurilor. Pe cât de absurdă, de fără sens ar fi „plecarea" unui pom, tot astfel ar fi şi îndepărtarea ţăranului de brazda lui. Omul imaginat ca un asemenea „pom" e destinat de la bun început suferinţei; pomul hoinar ar putea da senzaţia smulgerii dureroase, de altfel şi imposibile, întrucât fără ancorarea în pământ copacul se usucă. Poetul găseşte însă o situaţie imaginară mult mai grăitoare: „durerea" pribeagului se explică în cadrul amplei structuri poetice prin faptul că *rădăcina* ei rămăsese în pământul de acasă; „Copacul mă durea din rădăcină"; este poate versul cel mai încărcat de semnificaţie. Prin urmare, omul hoinar nu a

Scanned with OKEN Scanner

plecat niciodată cu totul de acasă. Poetul demonstrează printr–o reprezentare atât de *concretă* că ţăranul nu poate trăi departe de vatră.

Între figurile de stil crescute pe acest câmp metaforic se distinge asemănarea subînţeleasă a izbânzilor omeneşti cu rodirea vegetală – cu „poamele". Oricum ar fi acestea, înstrăinarea doare, fiindcă rodul omenesc este un rod al pământului şi nu poate creşte decât din brazda patriei. (D. B.)

Marin Preda: **PREMIUL ÎNTÂI** (Moromeţii)

Fragmentul intitulat în manual *Premiul întâi* este reprodus din romanul *Moromeţii*, creaţia cea mai reprezentativă a prozatorului Marin Preda. Moromeţii reprezintă viaţa comunităţii săteşti din sudul ţării, mai exact din Câmpia Dunării, şi are în centru personalitatea lui Ilie Moromete, ţăran cu mulţi copii, apăsat de datorii, dar de o mare subţirime a spiritului, care se străduieşte să asigure existenţa materială a familiei, dar mai ales coeziunea ei, să–şi crească fiii în respectul unor tradiţii etice şi morale specifice poporului nostru.

Fragmentul începe cu uimirea tatălui în momentul în care îşi vede fiul pe scenă ca premiant, la sfârşitul clasei a patra. Puternic impresionat, Moromete caută să–şi stăpânească emoţia, preocupându–se de pălăria pe care i–o împrumutase copilului pentru serbare, ca şi cum acesta ar fi fost lucrul cel mai important. Înduioşarea care–l cuprinde pe Moromete se asociază unui sentiment de vinovăţie: „Săracul de el, nu i–am luat deloc o pălărie şi uite că nu e învăţat s–o poarte, stă cu ea pe cap". „Pălăria" pare să sublinieze, ca un amănunt semnificativ, legătura dintre cei doi (momentul reperării lui Niculae coincide cu recunoaşterea pălăriei).

Moromete nu mai poate dialoga cu Cocoşilă, prietenul său. Fragmentul începe cu: „Moromete vru să răspundă", dar personajul părăseşte şcoala tot fără să fi răspuns unei întrebări: „Moromete nu–i răspunse". Cele două fraze pe care i le adresează

totuşi lui Cocoşilă sunt, de fapt, spuse pentru sine. Dacă adăugăm la aceasta faptul că personajul nu numai că nu adresează nimănui nici un cuvânt (deşi se afla într-un loc unde, se presupune, cunoştea pe toată lumea), dar din clipa descoperirii că băiatul e premiant şi e bolnav („el nu mai auzi nimic din serbare"), înţelegem că pentru Ilie Moromete „spectacolul" lumii încetează, interesul pentru propriile reflecţii încetează, personajul iese din sine şi-şi îndreaptă toată atenţia spre fiul său. Este un moment decisiv. Moromete, care sesiza cele mai subtile detalii, care, nu mai departe, la această serbare, venise, trecând pe drum ca un remarcabil personaj şi parcă regizând un spectacol, acum se retrage din viaţa exterioară, dominat de întâmplare, neajutorat.

Pradă emoţiei şi îngrijorării, personajul capătă mişcări bruşte aproape brutale. Mersul său repezit îi sperie pe copiii adunaţi pe coridorul şcolii.

Moromete descoperă o dată cu premierea lui Niculae şi crizele lui periodice, de care „nu ştia", şi pe care oricum nu le-ar fi luat în seamă. Între grijile mari ale subzistenţei, „frigurile" nu prezintă un pericol grav. Putem bănui că era o maladie frecventă printre ţărani. Moromete descoperă ambele „fenomene" în momentul în care Niculae se află pe *scena* serbării. De o mare subtilitate, autorul sugerează că numai în această situaţie – de evidenţă forţată, urcat pe o scenă – îl poate *vedea*, în sfârşit, Ilie Moromete pe Niculae al său. Părintele păruse a fi orb până atunci. Fraza „De unde mai răsărise şi el (...)?" e limpede în acest sens. Moromete, capabil, aşa cum înţelegem citind înregul volum, să vadă dincolo de suprafaţa lucrurilor, are nevoie de un podium ca să-l vadă pe mezin.

El îşi descoperă în momentul premierii fiul, şi nu descoperă un copil oarecare, ci constată că băiatul e altfel decât ceilalţi membri ai familiei, că are o fire neobişnuită în mediul din care provenea.

Există două articulaţii narative ale fragmentului în discuţie: scena serbării şi drumul spre casă. Ele corespund celor două idei esenţiale ale acestui fragment. Pe cea dintâi deja am prezentat-o: tatăl află că în băiatul plăpând, cu capul mare şi aparenţă neînsemnată, există ceva deosebit, neaşteptat şi îngrijorător.

Secvenţa drumului este şi mai reprezentativă. Acum înţelegem consecinţele proaspetei descoperiri a lui Moromete, ale *revelaţiei*

Scanned with OKEN Scanner

lui. Deruta personajului este prezentată gradat. Glasul lui Moromete oscilează. De la vorbirea apăsată din coridorul şcolii („–Hai p–aici pe la soare, răspundea Moromete şoptit."). Gesturile îi sunt la fel de nesigure. Când băiatul se lasă pe vine, Moromete „se uită în jur zăpăcit", „nemaiştiind ce să facă". Urmarea acestei dezorientări este că Moromete nu se ocupă, cum ar fi firesc, întâi de copil, ci adună cele câteva cărţi şi coroniţa căzute. Mişcările îi sunt „sfioase" notează autorul, „el se apleca încetişor" – ceea ce, desigur, nu–i stă în fire. În aceste observaţii, de o mare fineţe analitică, constatăm nu numai „zăpăceala" personajului, ci şi respectul său aproape inconştient, pentru o lume la care nu avusese acces, lumea cărţilor, a şcolii, a învăţăturii. Remarcăm, de asemenea, tandreţea (duioşia) părintelui faţă de semnele materiale, concrete ale reuşitei lui Niculae. Ilie Moromete este destul de mândru de sine şi acesată frumoasă „umilinţă" îl scoate din comportamentul său obişnuit.

Momentul în care rămâne cu „buzele deschise", „căutând aer", cu răsuflarea tăiată, semnifică panica eroului, ieşit din mediul său obişnuit, zbătându–se pentru o clipă ca un peşte pe uscat. Faptul e cu atât mai grăitor, cu cât scriitorul nu explică în nici un fel „sufocarea" lui Moromete. Desigur starea sufletească în care se află îi provoacă personajului această tulburare respiratorie. Dar mişcarea e aproape simbolică.

Înstrăinarea dintre tată şi fiu este evidenţiată aluziv: ei nu–şi pot acorda gesturile. Se stânjenesc reciproc. Sunt mereu în contratimp. Băiatului îi face rău mişcarea lui Moromete, care îl ia în braţe, iar acestuia nu–i convine reacţia copilului la respectiva mişcare. Pentru că Niculae, chinuit de boală îşi îmbrăţişează, de fapt părintele. Marin Preda nu foloseşte însă acest cuvânt, tocmai pentru a arăta că gestul îmbrăţişării era exclus din relaţiile celor doi. Îmbrăţişarea nu reprezintă o exteriorizare afectivă din partea lui Niculae, ci, cum am spus, o reacţie a stării lui fizice, este involuntară, neintenţionată. Dar chiar şi aşa, ea îl stânjeneşte pe Moromete, deşi el îi poartă de grijă şi îl iubeşte (afecţiune evidentă în atitudinea lui de stângace tandreţe pe tot parcursul drumului). O asemenea complicată situaţie psihologică este exprimată de autor foarte succint şi precis: „braţele încolăcite de gât nu–i conveniră însă lui Moromete." Moromete „bolboroseşte"; între cuvintele sale se intercalează puncte de suspensie – semn al

destrămării ordinii interioare. Mai mult, fraza lui este ilogică: „vă îmbolnăviţi aşa, fără nici o socoteală." Nedorind să se lase copleşit de duioşie, de dragoste, Moromete mai găseşte resurse pentru o dojană formală, înecată însă de emoţie. Se fereşte să se uite la copil din acelaşi motiv al insuportabilului (pentru el) sentiment de iubire care–l copleşeşte. Vorbeşte singur – indiciu de mare tulburare la orice fiinţă omenească –, şi cu atât mai mult la Moromete, care era un om raţional şi stăpânit. Observaţia: „ca niciodată, făcea paşi mari şi repezi" – era adică pradă unei mari agitaţii lăuntrice – este foarte grăitoare, pentru că pregăteşte fraza cea mai importantă (pentru înţelegerea personajului) din acest fragment (care este esenţial şi în cadrul romanului), frază ce rezumă drama lui Ilie Moromete: *„Părea nemulţumit şi dezorientat, atins tocmai în liniştea sa netulburată"*. Citind în întregime primul volum al *Morometilor*, înţelegem că Ilie Moromete se caracterizează mai ales printr–o extraordinară siguranţă interioară prin calitatea sa de a nu se lăsa copleşit de evenimente, de a le domina printr–o gândire superioară asupra lor, prin marea sa putere de a privi în adâncime orice lucru, de a contempla. Episodul cu Niculae, din acest fragment, îl scoate pentru moment din această olimpiană (referitor la seninătatea zeilor din Olimp) „netulburare" a lui. Aparenţa „nemulţumirii" sale exprimă şi starea de tensiune în care se afla (orice om frământat pare „nemulţumit"), şi deruta lui, şi un ascuns sentiment de mândrie pentru fiul pe care–l crezuse mai curând repetent decât premiant, dar şi o reală „nemulţumire", un mare semn de întrebare în legătură cu viitorul băiatului, care va deveni pentru dânsul o mare grijă. Moromete se va mişca mai puţin liber, căci se conturează o nouă povară: şcoala lui Niculae. „De unde mai răsărise şi el (Niculae, n. n.) cu povestea asta a lui cu şcoala? Şi ce vroia la urma urmei?" – gândeşte tatăl, care, pricepe imediat că lucrurile nu se vor opri aici – la un premiu cu coroniţă –, ci vor merge mai departe. Şi Moromete nu înţelege în ce direcţie şi ce consecinţe va avea aceasta pentru existenţa familiei.

Este uimitoare puterea de observaţie a lui Marin Preda, care prezintă cu un mare simţ al nuanţelor comportamentul personajului. Ajuns în ograda sa, Moromete îşi revine din tulburarea şi slăbiciunea ce–l cuprinseseră, redevenind stăpânul autoritar al familiei. Glasul său, scurt, poruncitor, se adresează

Ilincăi, căreia mai întâi îi ordonă şi apoi îi explică. Nu este decât o manifestare mecanică a autorităţii în acest moment. În adânc ceva se clintise, atingând *liniştea netulburată* a personajului – cel mai mare dar al său. Descoperirea fiului şi tulburătoarele întrebări care zdruncină seninătatea spiritului său superior îl scot din matca sa. Sunt cele două mari idei ale fragmentului. Subiectul acestui text surprinde un aspect al complicatei relaţii dintre tată şi fiu, dintre un tată aspru, dar drept şi împovărat de griji şi fiul cel mic ce, presupunem, se va desprinde de existenţa tradiţională a familiei, urmând un drum propiu. Deşi în primul volum al *Moromeţilor*, Niculae apare mai puţin, protagonistul fiind tatăl său, Ilie Moromete, mezinul familiei este bine conturat chiar în acest fragment.

În primul rând, Niculae alege un domeniu de interes neobişnuit pentru familia sa, izolându-se de fraţi. Înţelegem aceasta şi din mirarea glumeaţă a surorii mai mari în legătură cu premiul primit. Neîncrezătoare, Ilinca priveşte întâmplarea mai curând ca pe o curiozitate hazlie. Tenacitatea copilului, care, e lesne de înţeles, nu avusese timp şi condiţii de învăţat, trimis mereu cu Bisisica şi folosit la tot felul de munci, inclusiv munca la câmp, ca orice copil de ţăran, se deduce, dar se exprimă şi în naraţiune în momentul în care, deşi în plină criză, copilul, fire dârză, vrea să-şi lovească sora pentru că-l ofensase spunându-i „ţestosule". Ochii arzători ai băiatului, pentru un timp liniştit, simţindu-se mai bine, privirea atentă cu care asculta comentariile lui Moromete, ne fac să presupunem că Niculae spera mult de la hotărârea tatălui său în privinţa şcolii. Deşi cuprins de friguri, el nu-şi uită nici o clipă idealul – acela de a învăţa mai departe, la şcoli tot mai înalte.

Fragmentul are o densă substanţă narativă. Dialogurile, dar şi gândurile personajului, transpuse ca într-un dialog interior, conferă naraţiunii un caracter puternic dramatic. Autorul analizează direct şi indirect stările sufleteşti şi gândurile personajelor. Este, prin urmare, o proză analitică, psihologică în mare măsură. Există o subtilă legătură între starea sufletească şi gesturile eroilor. Caracterizarea se face, deci, direct şi indirect, aşa cum s-a putut constata din observaţiile de mai sus. Textul este de o mare claritate şi precizie a expresiei, deşi personajele sunt foarte complexe. Avem sentimentul că ceea ce citim s-a

Scanned with OKEN Scanner

petrecut în realitate, atât este de credibil şi convingător. Vorbirea personajelor nu are accente marcat dialectale, dar are o culoare specifică. (Alt tip de oralitate decât la Creangă, de exemplu.) Stilul este sobru, fără întorsături „frumoase", mai curând *rece* şi foarte exact. În schimb, există o infinită nuanţare analitică şi o extraordinară relevanţă a detaliilor. Aproape că nu aflăm la Preda amănunte fără importanţă. Fiecare detaliu are adânci semnificaţii în text. Scrisul lui Marin Preda a revoluţionat arta narativă a întregii perioade postbelice, iar *Moromeţii* rămâne o operă de referinţă. (D. B.)

Scanned with OKEN Scanner

CLASA A VII–A

PROVERBELE

Frumuseţea proverbelor provine mai ales din forma verbală pe care o îmbracă înţelepciunea populară. Ele exprimă adevăruri universale (valabile oricând şi oriunde) şi, din acest motiv, găsim aceleaşi proverbe în foarte multe limbi. Ca formă, ele diferă mult mai mult de la un popor la altul. De exemplu: „Vulpea bătrână nu cade în cursă" apare la un alt popor sub forma „Peştele bătrân nu se lasă prins în undiţă", cu acelaşi sens, sau în loc de: „Cine se scoală de dimineaţă departe ajunge" găsim: „Cine se duce primul la barcă pleacă primul". (Imagistica depinde de orizonturile de viaţă. Firește că într–o ţară cu mult litoral vor apare mulţi termeni legaţi de pescuit, iar într–una de ţărani, cuvinte referitoare la plugărie.) Proverbele au o funcţie practică, adică dau îndrumări pentru feluríte împrejurări ale vieţii. Ele sunt convingătoare întrucât îşi comunică sensul într–un mod deosebit, artistic. Metafora, înlocuirea unui termen prin altul, comparaţia, antinomia, inversiunea, repetiţia sunt figuri de stil care nu împodobesc, ci constituie însuşi corpul proverbelor şi zicalelor. Întregul proverb poate fi o metaforă: „Meşteşugul e brăţară de aur" sau „Buturuga mică răstoarnă carul mare".

Cea mai evidentă caracteristică a proverbelor este *laconismul* lor, adică exprimarea unor sfaturi, constatări, situaţii complexe în foarte puţine cuvinte: „Berzei chioare îi face Dumnezeu cuib" – exprimă norocul nesperat al unui defavorizat, îndemnând la optimism.

Un alt aspect distinctiv îl constituie *concreteţea termenilor*. Deşi exprimă o întreagă concepţie despre om şi viaţă, proverbele şi zicalele nu folosesc niciodată un limbaj teoretic, ci acordă unor

Scanned with OKEN Scanner

obiecte, fiinţe şi fenomene concrete valoare generală. De pildă, în „Apără–mă de găini, că de câni nu mă tem“, termenii *găini* şi *câni* denumesc situţii care produc spaima în grade diferite. În „La mămăliga mare, vin multe haimanale“ se foloseşte expresia „mămăliga mare“ cu înţelesul de situaţie socială înaltă sau de orice lucru râvnit de mulţi. „Cuţite tăioase“ desemnează pe oamenii care se duşmănesc, în proverbul „Două cuţite tăioase nu pot să stea într–o teacă“. Aceşti termeni concreţi fac parte din universul natural, din cel al gospodăriei ţărăneşti, numesc grade de rudenie, personaje din afara lumii vizibile, părţi anatomice, activităţi umane şi altele. Citãm la întâmplare: foc, sapă, spinare, babă, capră, os, alun, târg, iepure, creangă, lulea, praştie, cămaşă, pământ, carte, miere, pod, biserică, împărat, naş, boier, ucenic, ţigan, ploaie, a înghiţi, a umbla, a trânti, a vorbi, mare, mic, drept, strâmb, leneş, Dumnezeu, drac. Uneori, termenul este acelaşi în mai multe formulări; „a umbla de frunza frăsinelului“ şi „a tăia frunză la câni“ sunt zicale în care *frunză*, folosit în sens figurat, însemnă zădărnicie şi lipsă de ocupaţie. Cuvântul nu e ales la întâmplare – frunzele sunt multe şi nerodnice.

De multe ori proverbele şi mai ales zicalele exprimă o atitudine satirică. O intenţie artistică pare a dubla pe cea moralizatoare, ele urmăresc un efect comic: „Chelului scufie de mărgăritar îi trebuie“, „Câinele îmbătrâneşte de drum şi nebunul de grija altora“, „Prostului nu–i stă bine dacă nu–i fudul“, „Câine surd la vânătoare“, „Na–ţi–o frântă, că ţi–am dres–o“. Frecvenţa şi abilitatea cu care poporul mânuieşte ironia, batjocura şi alte mijloace ale râsului arată un fel propriu de a reacţiona în faţa Răului. Precizăm că ţăranii nu se tem de rău, bătându–şi joc chiar de *dracul*, care îl întruchipează. Convingerea lor este că dispreţul ridiculizării poapoate fi mai eficient decât dojana. La acestea se adaugă o atitudine proprie românului de „a face haz de necaz“: „E bun de spânzurat de o creacă uscată, că–i păcat să strici una verde pentru el.“ „După ce că e surd, nici n–aude“, „Nărodul deschide gura, după ce–a înglodat trăsura“. Uneori, plăcerea de a râde precumpăneşte: „Dracul când n–are ce face îşi cântăreşte coada“.

Proverbele nu sunt niciodată mânioase, ci *senine*, aşa cum se cuvine înţelepciunii.

Proverbele, zicalele, expresiile populare („a scoate ochii

cuiva", „a mirosi ceva", „a intra la bănuială"), denumirile populare de plante („rochiţa rândunicii", „traista ciobanului", „ciuboţica cucului"), de constelaţii („Carul-mare", „Cloşca-cu-pui") şi multe alte denumiri populare sunt construite numai din sensuri figurate, alcătuind latura poetică a limbii obişnuite, cristalele sale de artă literară, pe care le ignorăm în vorbirea curentă. Tot ce a fost util poporului şi frumos: lingura, blidul, stâlpul porţii, – atât de delicat împodobite –, experienţa şi înţelepciunea sunt turnate în metafore scânteietoare.

Recunoaştem în multe ziceri populare, alături de sobrietatea gândirii, de puterea neistovită a imaginaţiei, voioşia populară şi energia morală. **(D. B.)**

Nicolae Bălcescu: ROMÂNII SUPT MIHAI-VOIEVOD VITEAZUL

Patriot înflăcărat, suflet al Revoluţiei de la 1848 pentru ale cărei idealuri – «Dreptate, Frăţie» – a luptat până la sfârşitul vieţii, întâmplat departe de ţară, la Palermo, în Sicilia (Italia), Nicolae Bălcescu a fost întodeauna un mare istoric şi un talentat scriitor. Opera sa capitală, *Românii supt Mihai-Voievod Viteazul* (apărută după moartea sa), este expresia clară a tuturor acestor calităţi.

Bălcescu era un pasionat cititor al scrierilor vechi româneşti, al cronicilor pe care le-a publicat în una dintre cele dintâi reviste specializate în acest domeniu – *Magazin Istoric pentru Dacia* – editată de el; era un admirator al faptelor măreţe ale eroilor neamului. Între aceştia, Mihai Viteazul ocupă un loc central. Reconstituind anii glorioşi ai domniei acestuia, Nicolae Bălcescu îl înfăţişează pe marele domnitor ca pe un simbol al ideilor de libertate şi unitate naţională ale românilor de pretutindeni şi din toate timpurile. Căci, pentru Bălcescu, istoria este „sfânta carte unde se află înscrisă gloria României", iar Mihai este „cel mai vestit şi mai mare dintre voievozii românilor" şi anii domniei lui

Scanned with OKEN Scanner

„cei mai avuţi în fapte vitejeşti, în pilde minunate de jertfire către patrie".

Ca om de ştinţă, ca istoric al neamului, NIcolae Bălcescu evocă cu obiectivitate fundalul economic, social şi politic al Ţării Româneşti de la jumătatea secolului al XVI–lea, pentru ca, încetul cu încetul, să aducă în prim–plan figura şi personalitatea banului Craiovei, viitorul domnitor Mihai Viteazul. Aceasta apare, în viziunea lui Bălcescu, ca întruchipare a idealului de domn luminat, calităţilor fizice de excepţie („un bărbat ales şi vestit şi lăudat pentru frumuseţea trupului său") adăugându–li–se remarcabile calităţi morale: „credinţa către Dumnezeu, dragostea către patrie, îngăduiala către cei asemenea, omenia către cei mai de jos, dreptatea către toţi deopotrivă".

În plus, Mihai se dovedise, încă din anii când era banul Craiovei, un conducător iscusit, dobândind pentru ţinutul Olteniei o anume independenţă, reorganizând armata şi câştigând, astfel, încrederea şi dragostea supuşilor săi. Sigur că succesele lui Mihai nu erau pe placul domnitorului Alexandru–Vodă, care îşi propune să–l îndepărteze pe potenţialul său rival. Prins şi condamnamnat la moarte, viitorul domn înfruntă cu curaj situaţia, îl înspăimântă pe călăul care se pregătea să–i taie capul, impresionează astfel mulţimea care asista la execuţie şi îşi salvează în felul acesta viaţa.

Cu un deosebit simţ artistic, Nicolae Bălcescu exploatează întâmplarea (reală sau fictivă) a înfricoşării călăului, adăugând la portretul eroului noi elemente, de data aceasta prin efectele pe care măreţia „acelui june bărbat eroic" le are asupra gâdelui şi asupra mulţimii. Privirea („căutătura") condamnatului este „sălbatică şi *îngrozitoare*", pe călău îl cuprinde „un tremur *groaznic*", „puterile îi slăbesc, *groaza* îl stăpâneşte", mulţimea *se înfioară* „ca o mişcare electrică". Întreaga scenă degajă dramatism, tensiune, emoţie. Mihai priveşte numai, dar scriitorul urmăreşte şi notează exact reacţiile celor din jur. „Gloata" îi cere iertare cu „un glas detunător", vodă îl absolvă „vrând–nevrând".

Lipsit de detalii nesemnificative (culoarea părului sau a ochilor, forma feţei etc.), portretul voievodului se compune din linii ferme care scot în evidenţă măreţia, grandoarea, forţa personajului. Dimensiunea lui uriaşă îl impune în faţa adversarilor şi a susţinătorilor deopotrivă.

Scanned with OKEN Scanner

În viziunea lui Bălcescu, viitorul domn nu este un om obişnuit, ci – prin origine, prin voinţa divină şi prin faptele sale, mai ales – *un erou*, asemenea generalului roman Marius, un *semi–zeu*, cum îl va numi mai târziu, descriind bătălia de la Călugăreni, un *simbol etern* pentru întreg neamul românesc. (N. C.)

Geo Bogza: **RARĂUL**

Autorii de reportaje sunt gazetari. Geo Bogza a creat o specie literară situată între reportajul gazetăresc, ce se bazează pe informaţia exactă, culeasă la faţa locului şi transfigurarea artistică a realităţii investigate. Scriitorul a întemeiat astfel reportajul literar, pentru care a dovedit un deosebit talent.

În vechea civilizaţie carpatină muntele nu a fost doar o formă de relief ci o posibilitate a apropierii de zei. Chiar dacă zeii au fost uitaţi, anumiţi munţi şi–au păstrat până în timpurile moderne prestigiul, datorită importanţei lor în viaţa oamenilor şi mărcţiei geologice care–i singularizează. Rarăul este unul dintre aceşti munţi rămaşi „mirifici".

Călătorul se apropie treptat de Rarău, cunoscându–l mai întâi din faima ce–l anunţă de departe. Frazele consemnează în construcţii antitetice dependenţa de munte: „Soarele răsare sau apune pe Rarău, norii se adună sau se împrăştie de pe Rarău; Moldova şi Bistriţa curg de o parte şi de cealaltă a Rarăului, turmele urcă sau coboară de pe Rarău". Această mişcare în dublu sens, ca un imens balans între cer şi pământ, este exprimată printr–o muzicalitate de poem în proză, ca o transhumanţă a cuvintelor.

Scriitorul precizează el însuşi multele semnificaţii ale realităţii văzute în fraze sintetizatoare, pline de poezie: „O întreagă lume (...) gravitează în jurul Rarăului, în jurul masei lui enorme şi liniştite, încoronată cu piscuri albe de calcar" sau: „Rarăul reprezintă dimensiunea fundamentală a lumii, latura cosmică a vieţii şi a istoriei". Muntele e uriaş, puternic, liniştit, regal, existând de la începutul lumii şi constituind un reper cosmic.

Scanned with OKEN Scanner

Unind cerul cu pământul („se înalţă de pe fundul lumii spre cer"), el integrează pe om cosmosului. E comparat cu o „inimă puternică" şi cu o „frunte" – centrele vitale ale simţirii şi fanteziei omeneşti fiind ridicate la scară universală. Integrând în cosmos, în Marea Natură, existenţa omenească, Rarăul imortalizează formele ei materiale şi spirituale. Cântecul mioritic s-a născut pe vârf de munte.

Partea a doua a reportajului literar se deschide cu un adevărat poem al muntelui, o rostire melodică, marcând cu pauze propoziţiile cu valoare de vers. Dispunerea enumerativă e adoptată de scriitor, ca procedeu al sugestiei de infinitate. Revine mişcarea domoală în sus şi în jos, într-o parte şi în cealaltă a spaţiului şi a cuvintelor care-l cântă: „Apele curg la vale, munţii urcă spre cer, culorile lumii sunt vii, iar zvonurile ei clare. Mesteceni ard, asemeni unor lumânări albe, în enorma catedrală a pădurilor. La intervale rare, clinchetul tălăngilor picură în auz, fiind curgerii timpului cea mai dulce măsurătoare." Tălăzuirea blândă, clătinarea tălăngii care măsoară timpul, dau senzaţia de neschimbare, de veşnicie, de tinereţe fără bătrâneţe: „O tinereţe a firii, ce nu se trece măcar o clipă, suie din văi spre cele mai înalte culmi." După consideraţiile mai generale de la început, aşezate ca un frontispiciu, imaginea muntelui devine mai concretă, deşi gigantul rămâne încă departe spre a i se cuprinde toată măreţia.

În următorul paragraf, perspectiva se schimbă din nou: peisajele montane se succed de la fereastra trenului. Această tehnică a privirii din tren face ca priveliştile să se înfăţişeze în desfăşurarea lor amplă şi rapidă de această dată. Privitorul înregistrează pitorescul straielor ţărăneşti purtate de localnicii zăriţi în gări, între care răsar miniaturi omeneşti fermecătoare: siluetele gingaşe şi colorate ale copiilor. Ţinutul e străbătut de trenuri şi plute. Curenţii mişcării omeneşti traversează nemărginirile silvestre. În chip firesc, natura lui Geo Bogza nu poate fi una a „singurătăţilor", ci o albie a societăţii oamenilor.

Ne aflăm într-o ţară a lemnului, înmiresmată de răşina munţilor de scânduri proaspăt tăiate. Podoabele pământului, oamenii şi întâmplările străvechi au trecut în poemul unui singur cuvânt: Prisaca Dornei, Valea Putnei, Mestecăniş, Strigoaia, Părhăuţi, Soloneţ, Pojorâta.

Scanned with OKEN Scanner

Prin cadranul ferestrei mişcătoare a trenului se poate urmări mai lesne unduirea reliefului, culmile blând arcuite alternând cu văile largi şi întinderile oceanice ale pădurilor.

Ceea ce surprinde în mod deosebit pe cititor este extraordinara *armonie* dintre toate elementele – munte, apă, om, pădure, piatră; toate alcătuiesc un întreg, aflându-se în cea mai bună înţelegere, nu există nici o nepotrivire, nici o stridenţă, nici o „vrajbă" în această concentrare de o perfecţiune dumnezeiască. Pietrele Doamnei închipuie un „balet de calcar" – imagine artistică realizată din termeni contradictorii, piatra însemnând imobilitate, duritate, greutate, iar baletul mişcarea uşoară, fluidă, gingaşă. E o figură de stil care transmite cititorului impresia stranie, uimirea că piatra ţâşneşte spre cer uitându-şi parcă greutatea, într-o încremenire muzicală. Textul însuşi seamănă cu un concert de orgă, solemn, răsunător, plin de vibraţii adânci.

În partea a treia a acestei organizări sonore se produce întâlnirea cu muntele, ascensiunea pe culmea alpină. E descrisă ultima noapte a celei mai vechi forme de viaţă păstorească, o noapte ce desparte două ere, o noapte la o cumpănă a timpului, între toamnă şi iarnă. E surprinzător cât de puţine fraze reuşesc să înfăţişeze înnoptarea la stână pe culmea Rarăului. Atmosfera de realitate şi irealitate, de farmec rar, venind din infinit, emană din câteva notaţii: focul de vreascuri, bordeiul de coji de copac, fumul care înlăcrimează ochii, noaptea neagră şi rece, zgomotul sălbăticiunilor în adâncul pădurii, presimţirea zăpezii şi, mai ales, cerul de deasupra enormelor stânci, cu constelaţiile lui mişcătoare, care atrage privirea ridicând sufletul spre veşnicie, acel cer înstelat nupţial din care a coborât cântecul mioritic.

Geo Bogza scrie cu inima în flăcări, cu ochii măriţi de uimire şi de admiraţieţie. Gândurile îi sunt scăldate în sentimente, care rotesc pânzele enorme ale imaginarului. Mulţimea de sensuri figurate se naşte dintr-o veşnică uimire în faţa lumii a acestui scriitor care nu găseşte în ea nimic banal. Tumultul vorbelor răspunde bătăilor inimii sale care iubeşte oamenii şi plaiul. (D. B.)

Scanned with OKEN Scanner

CLASA A VIII–A

Calistrat Hogaş: SINGUR

Tudor Vianu observă că, iubitor de îndelungi drumuri prin sălbăticia naturii, Calistrat Hogaş poartă în peregrinările lui „sufletul unui om civilizat". Dorea să spună că Hogaş nu aparţine naturii, ci o descoperă cu uimirea omului de cultură. Universul prozei sale este peisajul Moldovei, dominant de imaginea montană a ţinutului Neamţ. Hiperbola, comparaţia hiperbolică, epitetul general sau alegoria sunt procedeele cele mai frecvente ale acestui autor pentru care priveliştile au întotdeauna dimensiuni grandioase. Nu există o individualizare a peisajului, ci, ca şi la Negruzzi sau Filimon, o descriere a „peisajului general".

Textul *Singur* face parte din volumul *În munţii Neamţului*. Prozatorul surprinde monumentalitatea peisajelor, enorma bogăţie vegetală şi, mai ales, grandoarea geologică, ca urmare a unei viziuni personale asupra naturii. Peisajul nu apare în operă foarte apropiat de imaginea lui reală, ci ca un spaţiu exotic aproape, transfigurat într–atât de călătorul Hogaş, încât acesta apare ca un explorator într–o regiune sălbatică (cum observă, în marea sa *Istorie a literaturii române*, G. Călinescu). Nu avem numai privelişte locurilor, ci şi imaginea persoanei pe care o însoţim în drumeţie. Deşi relieful stilistic aminteşte de texte mai vechi, de o tradiţie literară ieşită din uz la data când scria Hogaş, totuşi umorul tonic şi autoironia fac nu numai accesibile, dar şi atrăgătoare, complicatele arabescuri stilistice chiar pentru cititorul tânăr de azi.

În *Singur* este înfăţişată o furtună în munţi. Pentru a realiza tabloul naturii dezlănţuite, scriitorul recurge la maniera picturală a observaţiei, care subordonează senzaţiile reliefului şi culorii.

Scanned with OKEN Scanner

Tabloul se constituie dintr-o acumulare succesivă de imagini, începând cu cele care prevestesc apariţia furtunii, continuând cu prezentarea naturii zbuciumate şi încheind cu triumful luminii solare asupra forţelor obscure ale adâncului.

Peisajul dimineţii de vară se defineşte prin revărsarea de lumină şi căldură solară şi prin linişte. Exprimarea acestor caracteristici se face prin negarea elementelor perturbatoare: „linişte netulburată în cer şi pretutindeni", „nici o pată de nor nu plutea". Stridenţa unui „ţipăt flămând şi ascuţit" subliniază prin contrast „liniştea adâncă" a peisajului. Epitetul personificator „codrii *adormiţi*", metafora cu sugestii de mister hieratic „deşertul înalt şi plin de lumină al văilor adânci", epitetele ornate „seninu-i *albastru* şi *limpede*", creează unde lirice, al căror consens este imobilitatea priveliştii în infinitatea ei cosmică.

Arşiţa pustiitoare cuprinde întreaga fire la amiază. Tehnica acumulărilor de expresii superlative ale căldurii toride este de mare efect, impresia fiind de incendiu cosmic: „soarele îşi acoperise faţa cu un zăbranic"; „soarele avea discul său alb de lumină topită"; „De prin adâncul văilor, de peste înălţimea coamelor codrului, de pe întinderea scânteietoare a smidurilor înflorite, valuri străvezii de aburi sclipitori se ridicau..."

Căderea nopţii este prevestită de semne şi o dată cu ea este prevestită furtuna. În culisele nemărginite ale lumii pare a se pregăti o scenă înfricoşătoare. Vederea este cutremurată de misterul cosmic: „În schimb însă de sub marginile (...) de jur-împrejur" (...); „imense negre urdii de fantome uriaşe urcau" (...); „un tunet" „răscoli clocotitor nemărginirile"; „O puternică suflare de vânt (...) nesfârşitul umbros al depărtărilor..." Treptat, imaginile vizuale fac loc celor auditive, înfăţişând „simfonia înfricoşată a frământării şi a zbuciumului universal". Impresia de descătuşare a unor energii uriaşe se obţine prin densitatea metaforică şi prin tehnica aglomerării unor verbe de mişcare: „Viforul şuiera, (...) spulberate", „Fierbeau văzduhurile (...) ale tunetelor", „urletul rostogolirii clocotitoare a şuvoaielor pământului". Domină dinamismul covârşitor al unei naturi care parcă ar oferi reversul tabloului încremenit din prima parte a descrierii.

Principalul procedeu artistic folosit de Calistrat Hogaş este hiperbola. Tendinţa de dilatare excesivă a lumii obiective se poate

Scanned with OKEN Scanner

observa aproape în fiecare paragraf al textului. Epitetele – redate prin adjective cu valoare de superlativ („sclipirile neîntrerupte şi orbitoare“, „întunecimi fioroase“...), comparaţiile ramificate excesiv („căđeau asurzitoare prin întuneric, ca nişte...“), personificările („întinderile oarbe tremurau...“) şi mai ales trimiterile mitologice (furtuna evocând lupta titanilor de la începuturile lumii) creează un relief stilistic asemănător celui epopeic. De aceea s–a vorbit despre „homerismul“ lui Calistrat Hogaş.

Prin acelaşi procedeu al contrastelor, autorul oferă, după desfăşurarea giganticelor lupte cereşti, imaginea unei naturi originare. „Firea întreagă mi se păru (...) atunci (...) rouă curată“ (...); „iar sub căldura soarelui (...) strălucitor“. Înfiorează prospeţimea naturii, soarele, florile multicolore, roua, ierburile „subţiri şi mlădioase“, totul părând abia născut, abia ivit din mâna Creatorului, ca printr–un miracol. Asistăm parcă la facerea lumii după urgia distrugătoare a furtunii. Sunt revendicate sensuri mitologice. Numai în marile mituri ale creaţiei, forţe contrare ale universului se confruntă, spre a birui lumina şi viaţa. Puterea de regenerare a naturii are virtuţi poematice. Fraza însăşi „sună“ ca un poem. Scriitorul, aflat înăuntrul peisajului, vede grandios şi ascultă cu auz hipersensibil simfonia naturii. Întreaga mişcare a acesteia are loc pe parcursul unei zile, ca în tragedia clasică, a cărei acţiune trebuia să se desfăşoare numai în 24 de ore. Această concentrare, această unitate de timp este necesară pentru a marca dramatismul spectacolului naturii, trăirea intensă a emoţiilor generate de el. Timpul descrierii este imperfectul, ceea ce sugerează atemporalitatea, indiferenţa naturii faţă de timpul omului. Subordonatele temporale se află în poziţie iniţială, căci mişcările cosmice determină mişcările omului în univers; „Când mă deşteptai a doua zi (...) soarele; „Iar a doua zi când mă deşteptai (...) soarele însufleţea“ (...).

Arta gradării şi poematicul, viziunea grandioasă şi descoperirea misterului cosmic în înfăţişările multiple ale firii le vom repera mai târziu în literatura română. (D. B.)

Scanned with OKEN Scanner

V. Voiculescu: IMN MUNCII

Poezia *Imn muncii* este un cântec de laudă adus puterii creatoare a omului, capacităţii sale de a transforma universul şi de a se transforma pe sine însuşi prin aceasta.

Încă din prima strofă poetul formulează o antiteză între *Muncă* şi *Ruină*. Prin *Ruină* se înţelege inactivitatea, delăsarea, abdicarea de la cea mai înaltă îndatorire a omului – munca.

În concepţia lui Voiculescu, munca constituie sensul suprem al vieţii. Poetul personifică noţiunile, scriind cu literă mare cuvinte ca „Ruină", „Muncă", „Vitejie", „Unealtă", „Taină", „Lege", „Omul", „Universul". Acestea apar ca nişte personaje alegorice. Viziunea poetului este antropomorfică, semn al unor trăiri interioare intense, patetice.

Voiculescu „dramatizează" relaţia dintre om şi lume şi descoperă principiul ordonator unic, munca creatoare nu numai de bunuri materiale, ci şi de sensuri superioare ale vieţii. Munca este singurul mod de cunoaştere a universului, de cucerire a lui, omul apărând în imaginaţia poetului ca un cruciat ce ia în stăpânire o împărăţie. Munca este, deci, un act eroic şi, ca orice eroism, presupune sacrificii: sudoarea, efortul, trudnic, uneori, „Lacrimile" şi „sângele" – adică suferinţa şi jertfa, nu capătă adevăratul lor preţ decât prin sudoarea muncii.

Totodată, munca este şi singura posibilitate de descătuşare a gândirii creatoare. Ea face să rodească pământul, dar şi „creierul". Din muncă se naşte „Visarea".

Strofa a cincea conţine ideea foarte preţioasă că munca face posibilă solidaritatea umană. Există o relaţie directă între „mâna care ţine ciocanul" şi „inima de frate".

Solidarizarea se face în demnitate, speranţă şi mai ales iubire. Munca dezvoltă cele mai înalte simţăminte umane. Între dorinţa de creaţie a fiinţei umane şi obiectul muncii se află „Unealta". Aceasta este ca o armă într–o luptă încordată a omului ce va ieşi triumfător. Sunt semnificative sugestiile metaforelor care trimit la imaginea eroismului miraculos al basmelor. „Ciocanul"

Scanned with OKEN Scanner

este „buzduganul zvârlit spre biruinţă". Puterea creatoare a muncii şi elanul celui care mânuieşte unealta apar aproape supranaturale.

Numai prin muncă poate fi învins timpul, cel mai mare adversar al omului.

Scurgerea neîntreruptă a timpului nu poate fi disociată de moarte.

Munca însă este ţărmul sigur pe care „Omul" găseşte nemurirea. Munca este cea dintâi „Taină" şi „Lege" a omenirii.

Taină, căci virtuţiile sale sunt nebănuite, uriaşe, fără margini. „Lege", fiindcă nimeni nu o poate ignora, viaţa însăşi fiind guvernată de muncă. Datorită atotputerniciei muncii, lumea întreagă îi apare poetului ca un „vast Atelier", matcă a creaţiei, spaţiu organizat şi prolific.

Penultima strofă cuprinde imaginea alegorică a muncii ca stăpână a întregului cosmos: „Cu braţu–i stăpâneşte peste Pământ şi–n Cer". Perspectiva se lărgeşte spre infinit, construcţia hiperbolică întăreşte impresia de apoteoză.

În finalul poeziei, V. Voiculescu pare a concentra într–un mod şi mai limpede întregul mesaj al imnului său: munca l–a umanizat pe om, i–a deschis căile perfecţiunii, l–a înnobilat, transformându–i condiţia mizeră într–un triumf absolut, în sfârşit, l–a aşezat stăpân pe „Univers".

Imaginea glorioasă a muncii ducând „Pe umerii–i atletici" „Universul" este simbolică.

Metafora, personificarea şi simbolul susţin arhitectura stilistică.

Imn muncii nu este o poemă lucrată în filigran. Ea respiră mai puţin prin vers, ci impresionează prin suflul viziunii. (D. B.)

Lucian Blaga: ŢARĂ

Ţara lui Lucian Blaga este elanul spre cer al unui spaţiu solar, vitalizat de lumina rodirii frenetice. Teritoriul se configurează piramidal, în trepte – dealurile se prelungesc spre înalt, râurile coboară măreţia sacră a „bucatelor" soarelui,

orizontala peisajului campestru trepidează în dinamica unui fierbinte vânt astral. Există o mişcare ritmică a luminii – slavă coborâtoare şi suitoare, marcată şi de cadenţa versificaţiei.

În prima strofă peisajul e concentrat ca într–o stemă – podgorii, sonde, râuri, grâne – sugerând mustirea debordantă a pământului, limpezită de puritatea albastrului de sus şi de străvezimea apelor: „Pe dealuri se–nalţă solare / podgorii albastre şi sonde. / Râuri spre alte seminţii / duc slava bucatelor blonde".

Albăstrită de tării, energizată de puterea solară, ţara, ca expansiune a pământului spre cer, are o „aşezare cosmică", figurând pe harta Universului, în afara timpului – în *„veşnicul ceas"*, în infinită extensie. Pajurile, păsări ale nemuririi, înscrise adesea pe blazoane, ca simbol al dăinuirii semeţe, descriu din înălţimea ameţitoare a neschimbării cercurile perfecţiunii. Planarea lor sub discul solar, pe văzduhul pur, devine reprezentarea simbolică a unui cadran solar pe care aceste „minutare" trasează razele eternităţii. (Nu e exclusă nici sugestia mai îndepărtată a unei armonioase rotiri a sferelor.): „Ţara şi–a–mpins hotarele / toate până la cer. / Pajuri rotesc – minutare în veşnicul ceas – / peste câmp şi oier."

Ţara fiind un templu al veşniciei e locul îndeletnicirilor străvechi, singurele care dau conţinut acţiunii umane; *câmpul* şi *oierul* definesc fixitatea etnică.

Energia răscolitoare a unei durate infinite şi a teritoriilor celeste fără sfârşit pe care ea le implică, încheie în strofa a treia descrierea unui spaţiu de perpetuă explozie cosmică a vieţii. Zeităţile solare ale frumuseţii şi belşugului, cu veşminte de un galben orbitor *flutură* şi *ard* – în sinteza aerului cu focul, *emblema* („steaguri") de răcoare şi incandescenţă ale vieţii, identificată cromatic prin *galben. Fetele verii* antropomorfizează (dau înfăţişare omenească) natura, ca pulsiune de energie exterioară (vântul) şi interioară (râsetul), reprezentând ţara în înţelesul de bucurie olimpiană a rodului. Pot fi căutate sugestii mitologice. Eol, zeul vânturilor e totuna cu *anul*, fiii şi fiicele lui întruchipând cele douăsprezece luni. În acelaşi timp această zeitate reprezintă însăşi *Natura.*

Nu lipseşte nici impresia de peisaj concret pe care o creează *fetele verii,* admiţând contextul unei ceremonii agrare (în unele

Scanned with OKEN Scanner

zone ceata feminină poartă chiar un fel de „steaguri“ simbolice) pe care o actualizează prezenţa femeilor pe câmp.

Poetul evită termenul frecvent *râs*, preferând mai rarul *râset*, semnificând în context: *bucurie* – ca „substanţă“ a tot ce există: „Fluturând în veşminte / de culoarea şofranului, / ard fetele verii ca steaguri / în vântul şi–n râsetul anului“.

Poezia nu conţine descrierea ţării istorice, ci expresia unei rezerve vitale uriaşe, a unei combustii inepuizabile, care determină o „geografie“ spirituală. Teluricul şi solarul, acvaticul şi celestul respiră ca un organism geologic, zvâcnind omeneşte spre o libertate glorioasă, fără margini.

Nici un cuvânt nu are sensul curent, în ciuda aparenţei de ornamentaţie stilistică discretă. De fapt, în sintaxa blagiană cuvintele devin esenţe poetice variind după unghiul lecturii ca fascicolele de lumină ale diamantului, jocul semnificaţiilor fiind mai greu de urmărit decât la poeţii tradiţionali tocmai din cauza acestei mobilităţi luminoase.

Ţară, de Lucian Blaga, nu încape în canoanele poeziei patriotice declamative, poetul derulând viziunea unui teritoriu care ţâşneşte spre infinit, ca o emanaţie spirituală veşnică. (D. B.)

George Topârceanu: RAPSODII DE TOAMNĂ

Intitulându–şi unele dintre poezii *rapsodii* (vezi, de ex., *Rapsodii de primăvară*, *Rapsodii de vară*, *Rapsodii de toamnă*), G. Topârceanu impune, de la început, cititorului atent, cultivat, o convenţie. Pentru că rapsodia este creaţia unor rapsozi (gr. *rhapsodos*), poeţi–cântăreţi care recitau, în cetăţile antice, lungi fragmente narative, legate între ele printr–un fir epic, printr–o intrigă eroică şi printr–un erou central. Stilul rapsodic presupune amploare, gesticulaţie largă, solemnitate, avânt eroic.

Or, dacă avem în vedere *Rapsodii de toamnă* constatăm că lumea care le populează aparţine universului mărunt, „gâze“, „flori întârziate“, păsări şi plante care trăiesc emoţia mereu repetată a sosirii toamnei. Este adevărat că poetul are un

remarcabil simţ dramatic, cele cinci părţi ale poemului constituindu-se în cinci tablouri sau scene în care personaje diverse intră, îşi debitează replica şi dispar, colorând atmosfera şi întreţinând *suspens*-ul până în final.

La început totul nu este decât „o veste" care „a făcut senzaţie", „un zvon", „altă veste stranie", încă incerte („cică", „spun"), dar suficiente pentru a stârni neliniştea: „Toţi ciulinii pe cărare / Fug cuprinşi de panică", frunzele pornesc în „bejanie".

În scena a doua, vietăţile se strâng într-un fel de adunare, cu vorbitori importanţi („un lăstun, în frac"), cu un public divers („broscoii din răstoacă", „lişiţele", „cocostârcii"), cu un alt orator amuzant („Un ţânţar nervos şi foarte / Slab de constituţie"), cu forţele de menţinere a ordinei aflate la datorie („...un erete / Poliţai din naştere"). Atmosfera tensionată provoacă şi victime: „O păstaie de sulcină / A făcut explozie". Decorul şi personajele se schimbă în scena a treia, dominată de eleganţa unor flori (dalia, petuniile) şi de neliniştea altora (floarea-soarelui) şi a gâzelor (gărgăriţă, molie, greier). Scena se încheie, din nou, cu o „poantă": Bărbatul gărgăriţei este găsit „mort de inaniţie", iar ea pleacă „să anunţe / Cazul la poliţie". Într-un alt colţ din natură, buruienile încearcă să scape de la pieire alegând calea pocăinţei, a călugăriei, în timp ce „rumenele lobode" aleg calea unei vieţi mai libertine, spre indignarea mătrăgunei care îl delegă pe brusture „Să le spuie-n faţă una / Care să le usture". Aici, „poanta" este înlocuită cu un fin portret, plin de graţie, al libelulei.

În fine, cu un excepţional simţ al gradaţiei, poetul pune surdină mişcării, agitaţiei, neliniştilor şi înfăţişează, în toată grandoarea ei, venirea Toamnei „Zâna melopeelor, / Spaima florilor şi Doamna / Cucurbitaceelor". Stilul aici este rapsodic, dar în manieră parodică. Să nu uităm că Topârceanu a publicat un volum de *Parodii originale*, imitând, deci, cu ştiinţă şi prin exagerare modele poetice dintre cele mai diverse. Mai mult, poetul izbuteşte să creeze imagini diametral opuse pentru aceleaşi realităţi. Să comparăm de exemplu, imaginea majestuoasă a toamnei de aici cu aceea din *Balada unui greier mic*: „...A venit aşa, deodată, / Toamna cea întunecată./ Lungă, slabă şi zăludă, / Botezând natura udă / C-un mănunchi de ciumafai...". S-a observat, de asemenea, tendinţa poetului de a-şi reprima pornirile sentimentale, de a însoţi cu un zâmbet, uneori amar, o situaţie

gravă, dramatică. Tehnica „poantei", a contrastului, a finalului neașteptat o practică Topârceanu cu succes și în alte poezii. Așa, de pildă, în *Acceleratul*, construcția este asemănătoare cu cea din *Rapsodii de toamnă*; zgomotul infernal făcut de mașina de fier care tulbură liniștea crângului și a luncii provocând spaimă între vietățile mari și mici este comentat cu indiferență și răceală, flegmatic aproape, de un... pui de pițigoi: „–Cine–i?... Ce–i?... Ce–a fost pe–aici? / Ciripesc cu glasuri mici / Cinteze și pitulici. / Doar un pui de pițigoi, / Într–un vârf de fag pitic, / Stă cu penele vâlvoi / Și făcând pe supăratul: / –Ce să fie? Nu–i nimic, / A trecut Acceleratul".

Să fie *Rapsodii de toamnă* o poezie despre natură? Da, s–ar putea răspunde, căci poetul surprinde un moment al anului, un anotimp, și reacțiile vietăților și plantelor la sosirea acestuia, ceea ce își are corespondentul în poeziile despre natură ale lui Vasile Alecsandri sau, mai apropiat, George Coșbuc. În plus, G. Topârceanu are cunoștințe de naturalist, „inventarul" ființelor mici, al vegetalelor, al păsărilor și animalelor fiind extrem de bogat, iar notația „realistă" deosebit de exactă. Dar, în același timp, lumea „celor care nu cuvântă" apare *umanizată*, fie prin procedeul comun al *personificării*, adică al atribuirii de calități omenești unor elemente non–umane („florile șoptiră", „un salcâm privi", „plopii și răsurile spun", „un lăstun în frac apare", „ca să ție o cuvântare", „broscoii... îl insultă" etc.) fie – și aici Topârceanu reușește o adevărată performanță – prin transpunerea, în lumea vegetalelor, a vietăților din natură, a atmosferei de tristeți și neliniști, de bârfe și zvonuri a târgului moldovenesc de altădată, „locul unde nu s–a întâmplat nimic", aflat mereu în așteptarea unui eveniment, unui fapt senzațional, ieșit din comun. Prezența eretelui „polițai din naștere" care arestează pe cineva „pentru siguranța statului", explozia, „în surdină", a unei păstăi de sulcină („sulfină" – „plantă ierboasă comună, din fam. *Leguminosae*, cu flori galbene, plăcut mirositoare"), „regretele" petuniilor, teama florii–soarelui „C–au să–i cadă în țărână / Dinții de mizerie" sunt doar câteva exemple ale acestui transfer dinspre lumea umanului și a socialului spre aceea a vegetalului și animalului.

Asemenea șlefuitorului de cristale care scoate din sticla fără valoare sclipiri și forme neașteptate, Topârceanu a trudit îndelung

asupra cuvintelor care, îmbinate în versuri şi strofe, lasă impresia unei lejerităţi şi spontaneităţi deosebite. Pentru a ajunge aici, poetul a pus în joc întreaga sa măiestrie. Spre a i-o surprinde şi înţelege, trebuie să urmăm „cheia" de lectură pe care el însuşi o sugerează: „Când îmi citeşti poemele şi proza / Gândeşte-te la geamul lui Spinoza". (N. C.)

Zaharia Stancu: PATRIA

Zaharia Stancu este cunoscut mai ales ca prozator. Este autorul unei proze adesea poematice, cum e capitolul *Iarbă* din romanul *Desculţ* sau romanul-elegie *Ce mult te-am iubit*. Poeziile reunite în volumul *Poeme simple* sunt de o mare prosprţime şi simplitate. Astfel este şi poezia, intitulată voit simplu, *Patria*, căci, acestui cuvânt, pare a spune Zaharia Stancu, nu trebuie să-i mai adăugăm nimic, el fiind de fapt o noţiune atotcuprinzătoare, cu un conţinut de-a pururi plin de poezie. Relaţia dintre titlu şi acest conţinut se stabileşte uşor, întregul text reprezentând o definiţie lirică a patriei. Ca în orice definiţie, se începe cu termenul de definit, urmând verbul „a fi" şi mai multe nume predicative, care conţin „explicaţia" noţiunii.

Cuvântul „patria" în poziţie iniţială se repetă într-un lanţ de definiri metaforice. Ideea sugerată prin acest procedeu e patria veşnic prezentă în conştiinţa poetului, întrucât ea reprezintă un *Cuvânt de început* pentru tot ceea ce există în jurul nostru. Verbul „a fi" se află la prezentul indicativului în acelaşi sens, al fiinţării neîntrerupte a patriei. Impresia de explicaţie elementară – pe care o dă repetarea lui „a fi" –, de definiţie aproape şcolărească, după modul în care se structurează – a fost dorită de autor. Marile adevăruri sunt simple.

Pentru poet, patria este în primul rând un anumit spaţiu, dimensionat în plan orizontal („ţărâna pe care o calc", adică pământul, element primordial şi tezaur de amintiri ale istoriei) şi, în plan vertical („văzduhul pe care îl respir", deci cerul, cu

infinitatea sa albastră şi aerul – care condiţionează viaţa; orice respiraţie înseamnă pentru poet a respira aerul patriei).

Următoarea frază „Patria e zumzetul albinelor / Care culeg mierea din flori." – are aceeaşi simplitate de abecedar, sugerând prospeţimea percepţiei şi, totodată, un spaţiu paradisiac.

Treptat, peisajul sintetic al patriei (câmpul neted, lanurile de grâu şi secară, dealurile cu struguri, apele) devine mirific: apele au „peşti de argint şi de aur". Vietăţile munţilor: ciute, cerbi, mistreţi şi cocoşi, „îmbrăcaţi în pene albastre, cu pinteni" dau senzaţia de faună fabuloasă şi feerică. Enumeraţia şi sugestivul epitet „albastre" servesc acestor efecte. Privirea pare a se înălţa de la orizontalitatea câmpiilor la spinările domoale ale dealurilor rodnice, iar de aici la spectacolul geologic al munţilor „cu creste pietroase, cu prăpăstii adânci", pentru a ajunge, în sfârşit, la cer. „Patria e cerul cu soare, e cerul cu nori,..." Direcţia ascensională a acestor planuri e simbolică. Pare că patria îşi înalţă hotarele toate până la cer – cum scrie un mare poet.

Patria, fiind eternă, are şi o dimensiune cosmică: „Patria e cerul cu soare, e cerul cu nori, / E cerul cu lună şi e cerul cu stele". Imaginea astrală a patriei arată că ea atinge treapta perfecţiunii, că este legată de tot ce este înălţător, că este sublimă. Desigur, ca în orice limbaj figurat, în cele două versuri mai poate exista şi un alt sens: cerul „cu soare" poate însemna o „vreme senină" a naţiei, fără ameninţare, fără războaie, iar cerul „cu nori" – o vreme de restrişte pentru popor, împilarea. O a treia interpretare ar fi că patria este veşnic aceeaşi în rotirea neîncetată a astrelor, că oricum i-ar fi cerul, el este unic – cerul patriei. Sensurile multiple pe care le au propoziţiile lirice ale lui Zaharia Stancu, în ciuda simplităţii lor ostentative, probează faptul că ne aflăm în faţa creaţiei unui poet matur, profund.

Următoarele versuri sunt consacrate poporului; patria este şi poporul – spune poetul, fără a folosi de la început acest termen, ci enumerând: „oamenii aceştia", „fraţii mei, surorile mele", / „Ţărâna străbunilor mei". Poporul este văzut, deci, ca o imensă familie (fraţi, surori), în care poetul se integrează (fraţii *mei*, surorile *mele*). Nu-i uită pe străbuni.

Ultimele trei versuri cuprind o frumoasă triadă metaforică (două comparaţii şi o metaforă) a vârstelor omului; compararea vârstei juvenile cu „o trestie subţire", amintind de un faimos

aforism al filosofului francez Pascal („Omul nu e decât o trestie, cea mai slabă din natură, dar e o trestie cugetătoare"). Trestia sugerează, deci, fragilitatea, vulnerabilitatea; plopul, înalt şi elastic – flexibilitatea, zbuciumul şi avântul tinereţii, iar stejarul – vârsta senectuţii. „Stejarul" – în sens figurat, are o veche şi bogată tradiţie literară. Arbore impunător, cu o coroană fastuoasă, înalt şi rezistent, a fost întotdeauna un simbol al măreţiei, forţei, victoriei. (Nu întâmplător, frunza de stejar apare şi pe epoleţii unor grade militare). Remarcăm faptul că cei trei termeni cu valenţe metaforice aparţin universului vegetal: trestia, plopul, stejarul. Asociaţia este frecventă în poezia populară. Nu este vorba de vreo influenţă, ci de imperativul simplităţii care a dictat aceeaşi selecţie.

Astfel, noţiunea de patrie este definită în mod simbolic, într–o expresie lirică foarte personală, mesajul înălţându–se limpede din ţesătura imagistică. El este simplu şi mişcător: iubirea de patrie este firească, precum aerul pe care îl respirăm, precum ţărâna pe care o călcăm; pământul ei ne–a zămislit şi ne–a împlinit fiinţa. **(D. B.)**

Scanned with OKEN Scanner

POSTFAŢĂ

Prezenta lucrare îşi propune o amplificare a perspectivelor asupra unor texte din bibliografia pentru examenul de admitere în liceu. Fără a se pretinde unicat normativ şi fără a respecta criteriile devenite dogmă, care riscă să transforme interpretările de texte în sumă de afirmaţii stereotipe şi uniformizante, volumul de faţă are în vedere un larg spectru al posibilităţilor de formulare a subiectelor de examen.

Prin eterogenitatea manierelor de abordare a textelor, ce nu se exclud, completându-se reciproc, dorim să stimulăm creativitatea viitorilor candidaţi şi să oferim sugestii profesorilor, ajutându-i pe elevi să interiorizeze eficient problematica. Firește, inițierea în studiul textului literar revine profesorului din școală. Ceea ce se adaugă – selecţiuni sau texte critice integrale din publicaţiile recente – urmează să încercuiască zone mai dificil de receptat sau să împrospăteze demersul interpretativ, banalizat uneori prin imperativele canonice ale didacticii. De aceea, comentariul depăşeşte câteodată nivelul prevăzut de programa şcolară. Elevii vor susţine un concurs. Nevoia lor de performanţă va găsi sprijin într-o extensie a orizonturilor de cunoaştere, într-o deschidere spre noţiuni mai complexe.

E necesar ca elevul să înţeleagă faptul că nici unul din textele critice care iluminează creaţia literară nu este literă de lege şi, sperăm, că nici un autor al vreunei culegeri apărute până acum nu are această ambiţie. Dar tocmai diversitatea „ofertei" îl poate sluji pe şcolar, întrucât învăţământul nostru se află într-o perioadă de tranziţie, când primul deziderat este abolirea dogmatismului. Toate aceste culegeri urmăresc o stratificare necesară sedimentelor cognitive, acel humus fertil pentru dinamica interpretării, pentru tratarea subiectelor de examen într-un mod corect, dar mai dezinvolt şi personal, încât profesorii care corectează să nu mai descopere aceeaşi interpretare multiplicată în zeci de lucrări, ci gândirea

Scanned with OKEN Scanner

selectivă a elevului, eliberat de corvoada istovitoare a memorării textului critic unic sau de panica de a nu-l putea racorda la cerinţele formulate în momentul susţinerii probei.

Recomandăm textele noastre ca lectură creativă. Precizăm, asumându-ne toată răspunderea, că acelaşi subiect poate fi tratat cu succes în maniere diferite, respectându-se cerinţele, şi că, în funcţie de structura sa intelectuală, elevul poate prefera o modalitate sau alta de studiere a textului, această opţiune garantând plăcerea şi eficienţa învăţării.

În speranţa unei bune înţelegeri a acestui mesaj, dorim cititorilor noştri izbândă deplină la examen.

(D. B. – N. C.)

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

Cum se analizează un text literar? 5

LECTURI OBLIGATORII

Clasa a V–a

PLUGUŞORUL 12
GREUCEANU 15
POVESTEA VRANCEI 21
Vasile Alecsandri: OASPEŢII PRIMĂVERII 23
Mihai Eminescu: FIIND BĂIET PĂDURI CUTREIERAM 24
I.L. Caragiale: VIZITĂ... 25
George Coşbuc: MAMA 29
Ioan Neniţescu: ŢARA MEA 31
I. Al. Brătescu–Voineşti: PUIUL 33
Tudor Arghezi: BADE IOANE 37
Mihail Sadoveanu: DOMNU TRANDAFIR 42
Ion Agârbiceanu: DARUL LUI MOŞ MIRON 46

Clasa a VI–a

TOMA ALIMOŞ 49
DOINE 53
Constantin Negruzzi: SOBIESKI ŞI ROMÂNII 57
Grigore Alexandrescu: CÂINELE ŞI CĂŢELUL 59
Nicolae Bălcescu: ARDEALUL 61
Vasile Alecsandri: IARNA 63
Mihai Eminescu: SCRISOAREA III 64
I.L. Caragiale: D–L GOE... 70
Alexei Mateevici: LIMBA NOASTRĂ 71
Ionel Teodoreanu: PRĂVALE–BABA 75

Scanned with OKEN Scanner

Clasa a VII–a

COLINDELE 81
MĂNĂSTIREA ARGEŞULUI 83
Vasile Alexandri: DAN, CĂPITAN DE PLAI 86
Ion Creangă: AMINTIRI DIN COPILĂRIE 89
Mihai Eminescu: CĂLIN (FILE DIN POVESTE) 95
George Coşbuc: PAŞA HASSAN 99
Tudor Arghezi: MAMĂ ŢARĂ 104
Mihail Sadoveanu: UN OM NĂCĂJIT 106
Mihail Sadoveanu: TAINE 109
Octavian Goga: ÎN VINEREA PATIMILOR 111
Octavian Goga: DĂSCĂLIŢA 113
Ion Agârbiceanu: FEFELEAGA 115

Clasa a VIII–a

LITERATURA POPULARĂ (Sinteză) 119
MIORIŢA 126
Mihai Eminescu: MAI AM UN SINGUR DOR 131
Alexandru Vlahuţă: ŢARA. POPORUL 133
Alexandru Davila: VLAICU–VODĂ 136
George Coşbuc: VARA 138
Gala Galaction: LA VULTURI! 141
Mihail Sadoveanu: NEAMUL ŞOIMĂREŞTILOR 148
Octavian Goga: PLUGARII 153
Marin Preda: O ORĂ DIN AUGUST 157
Nichita Stănescu: NOI 161
Marin Sorescu: ASTFEL 165

LECTURI SUPLIMENTARE

Clasa a V–a

CONSTANTIN BRÂNCOVANUL 170
D.R. Popescu: SENIN DE AUGUST 173

Clasa a VI–a

Ioan Al. Brătescu–Voineşti: PRIVIGHETOAREA 174
Tudor Arghezi: ÎNTOARCERE LA BRAZDĂ 176
Marin Preda: PREMIUL ÎNTÂI (MOROMEŢII) 178

Scanned with OKEN Scanner

Clasa a VII–a

PROVERBELE 184
Nicolae Bălcescu: ROMÂNII SUPT MIHAI–VOIEVOD VITEAZUL 186
Geo Bogza: RARĂUL 188

Clasa a VIII–a

Calistrat Hogaş: SINGUR 191
V. Voiculescu: IMN MUNCII 194
Lucian Blaga: ŢARĂ 195
George Topârceanu: RAPSODII DE TOAMNĂ 197
Zaharia Stancu: PATRIA 200

Postfaţă 203

Scanned with OKEN Scanner

NOU!... NOU!... NOU!...

Editurile **SAECULUM I.O.** şi **VESTALA** (*Str. Ciucea Nr. 5, Bl. L 19, Ap. 216, Cod 74696, Bucureşti – 72*), oferă spre vânzare cititorilor interesaţi cărţile publicate sub egida lor cu o reducere de **10%** din preţul de vânzare, în cazul în care le achiziţionează direct de la depozitul editurilor (*Str. Grigore Alexandrescu, Nr. 96*), cu plata în numerar sau le comandă în scris (cu plata ramburs).

Beneficiază de acest avantaj oricine cumpără sau comandă cărţi în valoare de minimum **10 000** lei.

Taxele poştale sunt suportate de către cele două edituri.

Cititorii pot comanda şi cărţile aflate în curs de apariţie, plătind în avans costurile anunţate, în contul Editurii **SAECULUM I.O.** nr. **4072996359567**, deschis la **B.R.D. Titan, Bucureşti.**

Relaţii suplimentare la telefonul **630 19 11**, seara.

În acest caz se aplică o reducere de **13%** din preţul de vânzare.

Comanda promptă vă garantează reţinerea titlurilor dorite!

Tiparul executat la DRAGO PRINT
Calea Rahovei nr. 147
Telefon: 623.93.22; 623.66.61

Scanned with OKEN Scanner

Titluri disponibile:

1). *Homer*, **Odiseea**, text la două culori, 288p., **3895 lei**.

2). *V. Sorescu* **Figuri, evenimente şi locuri biblice. Dicţionar**, 224p., **2950 lei**;

3). *I. Oprişan*, **Lucian Blaga printre contemporani. Dialoguri adnotate**, 608p., **6800 lei**;

4). *G. Călinescu*, **Viaţa lui Mihai Eminescu**, 272 p., **4850 lei**;

5). *Charles Berlitz*, **Triunghiul Bermudelor**, 224 p., **3350 lei**.

6). **Procesul Mareşalului Antonescu, vol. I–II**, 432+464 pagini - **9995 lei**;

7). *Mihai Gheorghe Andrieş*, **Enigmele oceanului planetar**, 304 p., **4500 lei**.

8). *Mihai Gheorghe Andrieş*, **Fascinaţia comorilor. Extraordinarele aventuri şi descoperiri ale căutătorilor de comori**, 368 p., **4600 lei**.

9). *Horia Matei*, **Enigmele Terrei**, vol. I–II, 368+368 p., **8950 lei**;

10). *Raymond de Rienzi*, **Între lege şi pasiune**, 216 pagini - **1400 lei**;

11). *Al. Dumas*, **Fiul condamnatului**, 288 pagini - **1950 lei**;

12). *Gabriel Pleşea*, **Aruncă pâinea ta pe ape**, 320 pagini - **1950 lei**;

În curs de apariţie:

I). *Florentin Popescu*, **O istorie anecdotică a literaturii române**, 432 p., **5700 lei**;

II). **O mie şi una de nopţi**, vol. I–III, 256+256+224p., **9800 lei**.

III). *Stefan von Iankovich*, **M–am reîntors din moarte**, 224 p., **3500 lei**

IV). *James Churchward*, **Mu – continentul dispărut**, 352 p., **4980 lei**;

V). *Henry von Praag*, **Cele opt porţi ale misticii**, 224 p., **3700 lei**

Scanned with OKEN Scanner

Elaborate în concordanță cu programa analitică aprobată de Ministerul Învățământului, **analizele literare** cuprinse în prezentul volum reprezintă un util instrument de lucru pentru elevii claselor 5-8 în vederea pregătirii lecțiilor curente și a aprofundării materiei pentru examenul de admitere la licee sau școli profesionale.

Editura Saeculum I.O.
ISBN 973-96816-0-3

Editura Vestala
ISBN 973-96817-1-9

Lei 2795

Scanned with OKEN Scanner